Painting or Relief: The Ideal Icon in Iconophile Writing in Byzantium

Bissera V. Pentcheva

UDK: 7.01:73.027.2:75.051.046.3 (495.02)

This text is focused on the transformation of the definition of the icon in Byzantine image theory from an identification of graphe with painting in the writings of John of Damascus (ca. 675–754) to the equation of graphe with typos understood as the imprint of an intaglio on matter in the theory of Theodore Studites (759–826).

The virtues of painting, therefore, are that its masters see their works admired and feel themselves to be almost like the Creator. Is it not true that painting is the mistress of all the arts or their principal ornament? If I am not mistaken, the architect took from the painter architraves, capitals, bases, columns and pediments, and all other fine features of buildings. The stonemason, the sculptor, and all the workshops and crafts of artificers are guided by the rule and art of the painter. Indeed hardly any art, except the very meanest, can be found that does not somehow pertain to painting. So I would venture to assert that whatever beauty there is in things, it has been derived from painting.

Alberti, *Della Pictura* II, ch. 26.[1]

According to Alberti, painting interpenetrates and bonds together all other forms of art. It exceeds these crafts and becomes high art. This perception of painting as the queen of all the arts has a continuous strong hold of our imagination to the extent that we are still predisposed to equate the Byzantine icon with tempera or encaustic painting on wood panels.[2] While it is true that the majority of both the earliest and later surviving icons are painted images, this painted tradition might not have been the privileged medium right after Iconoclasm, and especially in a place like Constantinople. Only in the twelfth and thirteenth centuries a relatively large corpus of painted icons was formed on Mount Sinai. I therefore would like to posit the question: was the painted tradition equally strong in Byzantium earlier on but left no material traces, or was the icon right after Iconoclasm associated with relief rather painting? If the latter is the case, then we have retrojected a false dominance of the painted image over the relief icon in the earlier periods, and thus fabricated a new memory of the past that fits better in our post-Albertian system of painting as the highest form of art.

What explains our continuing fascination with painting? According to Alberti, the esteem of painting is seen to stem from its veristic mode. Its goal is to represent things as they are seen in nature, to convey a sense of three-dimensionality by imitation: "the function of the painter is to draw with lines and paint with colors on a surface any given bodies in such a way, that at a fixed distance and with a certain, determined position of the centric ray, what you see represented appears to be in relief and just like those bodies."[3] This concept of painting as naturalism is equivalent to the Greek word *zographia* translated as "painting from life, from nature". This is the meaning of the word in Classical, Hellenistic, and Roman sources: Plato, Plutarch, Philostrates.[4] Yet, naturalist painting, *zographia*, cannot be further removed from the Byzantine notion of *graphe*.

How did Byzantium reconcile *zographia* to its iconic tradition? The answer lies in the Iconophile separation of the icon from painting. In this article I will show how *graphe* in both iconodoule writing and in Post-Iconoclast icon production shifted from painting to relief and thus cancelled any links with the *zographia* of the Hellenistic and Roman traditions. Byzantium thus had a different hierarchy in which the relief icon – the icon in metal, enamel, ivory – presented the ideal iconic form, which conformed to the theoretical definition of the *eikon* as the imprint of Christ's *morphe* on matter. While we have privileged painting by adopting the Albertian hierarchy of *pictura* as the pinnacle of human artistic creation, for Byzantium this hierarchy was reversed. What we regard as minor arts – enamel, metal, steatite, ivory – constituted in fact the major and privileged iconic mode in Byzantium.

[1] Leon Battista Alberti, *On Painting*, tr. C. Grayson, intro. M. Kemp, London 1991, 61.

[2] H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994. This *summa* of the iconic tradition in the East and West focuses entirely on the painted icon. The Byzantine realm is predominantly discussed on the basis of the Sinai painted-icon production. Absent from Belting's discussion is the vast metal-relief icon tradition preserved in the Republic of Georgia or the examples of Byzantine relief icons mentioned in monastic *typika*, or the treasury of San Marco. The significance of the relief icon in Byzantine iconic thought and production is addressed in Pentcheva, *Sensual Splendor: The Icon in Byzantium* (University Park, forthcoming) and eadem, *The Performative icon*, Art Bulletin 88/4 (2006) 631–56.

[3] Alberti, *Della Pictura* III, ch. 52. See also II, ch. 30: "Painting aims to represent things seen".

[4] H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996, under *zographia*.

Fig. 1. Khludov Psalter. Prophecy of the coming of Christ understood in iconic terms, Psalm 4, 7, mind-ninth century. Moscow, State Historical Museum, MS gr. 129, fol. 4 (© State Historical Museum)

In my discussion I will focus on the writings of John of Damascus in the early eighth century and Theodore Studites in the late eighth and early ninth centuries to show the progression from painting to relief. While John of Damascus regarded the icon as painting in colors and wax, Theodore Studites propelled a new formulation: the icon as an imprint of intaglio on matter. The icon as imprint leads to the bas-relief object and thus suggests a hitherto unrecognized importance of relief in the Middle Byzantine iconic production.

John of Damascus and the Icon as Painting

John of Damascus (born ca. 675, died in the Lavra of St. Sabas ca. 753/754, Feast day, March 27) received an excellent education and was a member of the administrative elite of the Umayyad caliphate in Damascus before he decided to take the monastic habit. His writings were aimed at a systematization of Christian knowledge and expanded on the previous work of Theodoret of Cyrrhos. John composed his polemical treatises against heresies and especially Iconoclasm outside the borders of the Byzantine empire, hence the strength of his polemical voice against imperial policies. In his three texts on the icon, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, John of Damascus associates the icon with many different forms: the image reflected in a mirror or painted with wax and pigments on wood boards.[5] It is the Incarnation, Christ' acquisition human form that legitimizes the modeling of his form in matter.

*For if we make an image of God who in his ineffable goodness became incarnate and was seen upon earth in the flesh and lived among humans, and assumed the nature and density and form and color of flesh, we do not go astray. For we long to see his form; as the divine apostles says 'now we see puzzling reflections in a mirror (1Cor. 13, 12)'. For the image (*eikon*) is a mirror and a puzzle, suitable to the* materiality *('density', in Louth's tr.) of our body. For the intellect greatly tired, is not able to pass beyond the bodily, as the divine Gregory says* (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, II.5 and III.2, English tr. Louth).[6]

The Incarnation opens the possibility for depicting Christ in the icon. Just as he acquired flesh, so too his human body could be pictured in the icon. The image addresses itself to the body, to matter. The icon is metaphorically equated to the reflection of the carnal logos in a mirror.

John of Damascus then gets more specific when he writes that the icon is the modeling of likeness with wax and pigments on a board. Here the image reflected in a mirror is coupled with the painted tradition of *zographia*. Likeness is secured through veristic painting. But the naturalism of *zographia* also creates an anxiety with the painted image, for it can create a false impression of presence:

*So when I venerate the icon of Christ, I do not venerate the nature of the wood or the colors – God forbid! – but, venerating the lifeless form of Christ (*apsychos charakter*), through it I seem to hold and venerate Christ himself* (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, III.87, English tr. Louth). [7]

While the icon is equated to the painted likeness in encaustic on a wood board, an anxiety about this object creeps in. The *zographia* gives rise to a deceptive perception as if one is holding the archetype (*auton Christon doko kratein*). Through its seducing naturalistic mode, the painting of the lifeless (visible) form could falsely endow this form with life. The subjective, interpretative element lurks in this model. Already the skill of the painter could mar the precision in transmission of likeness, or

---

[5] *Die Schriften des Johannes von Damascus* III, ed. J. Kotter, Berlin 1969–1988. English tr. in: St. John of Damascus, *Three Treatises on the Divine Images*, tr. and introduction A. Louth, Crestwood, NY, 2003.

[6] "Θεοῦ γὰρ σαρκωθέντος καὶ ὀφθέντος ἐπὶ τῆς γῆς σαρκὶ καὶ ἀνθρώποις συναναστοστραφέντος δι᾽ ἄφατον ἀγαθότητα καὶ φύσιν καὶ πάχος καὶ σχῆμα καὶ χρῶμα σαρκὸς ἀναλαβόντος τὴν εἰκόνα ποιοῦντες οὐ σφαλλόμεθα· ποθοῦμεν γὰρ αὐτοῦ ἰδεῖν τὸν χαρακτῆρα· ὡς γὰρ φῆσιν ὁ θεῖος ἀπόστολος· Ἐν ἐσόπτρῳ καὶ ἐν αἰνίγματι νῦν βλέπομεν. Καὶ ἡ εἰκὼν δὲ ἔσοπτρόν ἐστι καὶ αἴνιγμα ἁρμόζον τῇ τοῦ σώματος ἡμῶν παχύτητι· πολλὰ γὰρ κάμνων ὁ νοῦς οὐ δύναται ἐκβῆναι τὰ σωματικά, φησὶν ὁ θεῖος Γρηγόριος" (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, II.5, III.2).

[7] "οὕτςω κἀγὼ τῇ εἰκόνι τοῦ Χριστοῦ προσκυνῶ, οὐ τῇ φύσει τοῦ ξύλου καὶ τῶν χρωμάτων μὴ γένοιτο, ἀλλ᾽ ἀψύχῳ χαρακτῆρι Χριστοῦ προσκυνῶ δι᾽ αὐτοῦ αὐτὸν Χριστὸν δοκῶ κρατεῖν καὶ προσκυνεῖν" (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, III.87).

the artistic perfection of transmission could endow the image with a false sense of the archetype's presence.

This unease with the painted image could also be sensed in the following passage:

The divine beauty is not made resplendent in a certain external figure or fortunate shape through certain beautiful colors, but is beheld in the ineffable blessedness of virtue. Just as painters transfer human forms onto tablets by means of certain colors, applying corresponding paints by imitation, so that the beauty of the archetype is transferred with accuracy to the likeness (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, I.50 and II.46, tr. Louth).[8]

The first part of the passage insists on the invisibility of divine beauty, which could only be contemplated (*theoretai*) in the virtue developed in saints. Then in paradoxical way this invisible, ineffable beauty mapped in the virtue of saints is linked to the material form/human appearance (*morphe*) that is captured in the likeness (*oikeia*) modeled by the painter on wood boards. The elusive divine beauty is paired with human form on the one hand, while on the other, virtue is linked to likeness. Both virtue and likeness are dialectic, they are about the modeling, transformation, the mapping and delimitation of something elusive and fleeting. In the case of virtue, it is the modeling of something invisible; in the case of likeness, it is the modeling of something visible and breathing in inanimate matter. Virtue is contemplated, likeness is seen.

Perhaps as a reaction to this growing danger in the painted image to give a false impression of life due to the painter's exceeding skill or to fail in achieving likeness due to the artist's lack of skill that stirred John of Damascus to suggest a different model of the icon in his third treatise. Here he distanced himself from the definition of the icon as likeness achieved through pigments and wax on a wood, by defining it instead as the imprint of a pattern and impression (*paradeigma* and *ektypoma*). It is the word *ektypoma*, meaning 'impression' that would soon become the dominant understanding of the icon, and move the definition of this object from painting to bas-relief.

Similarly, in the passage, where John of Damascus discusses the miraculous image of Christ for King Abgar, he disassociates *zographia* from painting and links it instead with imprint. Christ created this *acheiropoietos* (*a*-, without, *heir*-, hand, *poietos*-, made) by imprinting his face on a piece of cloth. This impression functions as the perfect *zographia*, painting from life; painting is assimilated by the imprint: the *enapomagma*.[9] The resulting object is outside the painter's domain; not an artifice, but an extension of Christ's face. The *enapomagma* of his face is a real imprint, thus immune to the fluctuations in the painter's skill of modeling likeness or the illusion of presence conveyed by the artist's gifted transmission of likeness.

Fig. 2. Khludov Psalter. Prophecy of the coming of Christ understood in iconic terms, Psalm 85, 17, mid-ninth century. Moscow, State Historical Museum, MS gr. 129, fol. 86 (© State Historical Museum)

It is significant that the *zographia* tradition in John of Damascus stems from his use of patristic texts.[10] Basil of Caesareia and John Chrysostomos both employ the concept of the painter (*zographos*) but apply it metaphorically. For instance, in Basil's homily on the Martyr Barlaam, he linked his sacrifice to the art of the painter; just as the martyr enhances with his martyrdom the radiance of Christ, so too the painter creates a vivid portrayal by adding colors. The passage as such has nothing to do with image theory. If anything, it shows the residue of the Classical and Hellenistic understanding of *zographia* in Basil of Caesareia. John of Damascus, however, culls these excerpts and presents them as patristic

[8] "Τὸ δὲ θεῖον κάλλος οὐ σχήματί τινι καὶ μορφῆς εὐμοιρίᾳ διά τινος εὐχροίας ἐναγλαΐζεται, ἀλλ' ἐν ἀφράστῳ μακαριότητι κατ' ἀρετὴν θεωρεῖται. Ὥσπερ τοίνυν τὰς ἀνθρωπίνας μορφὰς διὰ χρωμάτων τινῶν ἐπὶ τοὺς πίνακας οἱ γραφεῖς μεταφέρουσι τὰς οἰκείας τε καὶ καταλλήλους βαφὰς ἐπαλείφοντες τῷ μιμήματι, ὡς ἂν δι' ἀκριωείας τὸ ἀρχέτυπον κάλλος μετενεχθείη πρὸς τὸ ὁμοίωμα" (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, I.50 and II.46).

[9] "Λόγος ἄνωθεν εἰς ἡμᾶς παραδεδομνος κάτεισιν, Αὔγαρον, τὸν Ἐδέσσης ἄνακτα, φήμῃ τῇ τοῦ κυρίου πρὸς θεῖον ἐκπυρσευθέντα ἔρωτα ἀπεσταλκέναι πρέσβεις τὴν αὐτοῦ ἐπίσκεψιν ἐξαιτοῦντας. Εἰ δὲ ἀρνηθείη τοῦτο δράσειν, τὸ τούτου κελεύει ὁμοίωμα ζωγράφῳ ἐκμάξασθαι · ὃ γνόντα τὸν πάντα εἰδότα καὶ πάντα δυνάμενον τὸ ῥάκος εἰληφέναι καὶ τῷ προσώπῳ προσενεγκάμενον ἐν τούτῳ τὸν οἰκεῖον ἐναπομάξασθαι χαρακτῆρα, ὃ καὶ μέχρι τοῦ νῦν σῴζεται" (John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, I.33, II.29, III.45).

[10] John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tre*, I.34, II.30, III.46 (Basil of Caesareia, *Homily on the Barlaam the Martyr, Patrologia cursus completus. Series graeca*, ed. J.-P. Migne, Paris: Migne, 1857–1866, vol. 31, col. 489A–B, henceforth: PG); I.46, II.42, III.47 (Basil of Caesareia, *Homily on the Forty Martyrs*, PG 31, cols. 508D–509A); II.63 (John Chrysostomos, *Homily on the Betrayal of Judas*, PG 49, col. 379).

evidence for the legitimacy of icons. Consequently, naturalist painting sits awkwardly with the growing anxiety about the validity of the man-made icon. This is perhaps the reason why in the segments where John of Damascus uses *zographia* outside the patristic tradition, as for instance in the Abgar story, he moves away from painting as the naturalistic modeling of likeness with colors on wood boards and offers instead the concept of the imprint, *enapomagma*. While John's move towards graphe as imprint is tentative, it becomes the rule in the iconic theory of Theodore Studites.

Theodore Studites and the Icon as Imprint

Theodore Studites (759–826) was born in the family of civil functionaries in Bythinia. At the age of twenty-one he entered the family monastery, where he later became a *hegoumenos* (abbot). In 798 he moved to Constantinople, where he restored and reformed the Stoudios monastery. Being opposed to imperial policy and the second outbreak of iconoclasm, he was banished from Constantinople, but then recalled in 821. His writings encompass many areas: *katekheseis* (teachings) on monastic life, labor and spiritual work, letters, epigrams, hymns, homilies, panegyrics, and *apologiai* of icons.[11] I will focus on his three treatises on the icon, *Antirrheticus* I–III.[12] Here Theodore built the most sustained theory of the icon as imprint. His model emerges clearly in *Antirrheticus* III, chapter 3. It is entitled: *On the one and indivisible veneration of both Christ and his eikon*. The icon is defined as the imprint of Christ's form (*morphe, charakter*) on matter (*hyle*):

*It is not the essence of the image (*eikon*) which we venerate, but the form (*charakter*) of the prototype which is stamped (*aposphragithos*) upon it* [. . .] *but the prototype is venerated together with the form and not the essence (*ousia*) of the image* (*Antirrheticus* III, ch. 3, sect. 2, tr. Roth).[13]

The intaglio (*charakter*) of Christ's form (*morphe*) is imprinted on matter. It is this intaglio that bears Christ's likeness and thus legitimizes the image by virtue of its reciprocal stamping into matter. The act of imprinting secures the legitimacy of the intaglio and links the imprint (*typos*) to the prototype (*prototypos*).

Theodore Studites expressed the same idea also in the following statement:

*Is not every image (*eikon*) a kind of seal (*sphragis*) and impression (*ektyposis*) bearing in itself the proper appearance (*eidos*) of that after which it is named* (*Antirrheticus* I, ch. 8, tr. Roth).[14]

By insisting of the parallel between the relationship of intaglio and imprint and that between icon and Christ, Theodore Studites establishes the validity of the icon. Just like the imprint preserves the intaglio relief unchanged, so too the icon preserves the *morphe* of Christ unchanged, thus securing the resemblance, which in turn legitimates the artificial, man-made image. No space is left for the guile of craft and skill, which pertain to the subjective modeling of likeness. The mechanical reproduction of likeness preserves the legitimacy of the iconic mode and the aura of the original dwells in the copy. Both archetype and copy receive the same indivisible veneration.

In contrast to Walter Benjamin's concept that the mechanically reproduced image has lost the aura of the original,[15] it is this very reproducibility that ensures the aura of the iconic copy in Byzantium. The Byzantine image theory thus asserts that the only means of preserving aura (aura in Byzantium is equivalent to *skhesis*, the indestructible relationship between prototype and copy), is through the mechanical imprint of *charakter/morphe* on matter. In fact, the power given to the mechanical reproduction in the Byzantine iconic mode has been overlooked in modern image theory because Benjamin himself was unaware of it. His discussion stops with the Greeks and resumes with the etching and woodcut of the Late Middle Ages.[16] Yet, Byzantium could have served as the precedent of what Benjamin describes as the modern phenomenon, where the increased number of mechanically reproduced copies reactivate the power of the original.[17] However, rather than shattering tradition,[18] the

[11] *The Oxford Dictionary of Byzantium* III, ed. A. Kazhdan, New York 1991, 2044–45. His Vita and works appear in PG 99.

[12] Migne is still the only edition of this text: Theodore Studites, *Antirrheticus* I–III, PG 99, cols. 327–436.

[13] "Ὄὐχ ἡ τῆς εἰκόνος οὐσία προσκυνεῖται · ἀλλὰ ὁ ἐν αὐτῇ ἀποσφραγισθεὶς χαρακτὴρ τοῦ πρωτοτύπου· (…) οὐδὲ γὰρ ἡ προσκυνουμένη, ἀλλὰ τὸ πρωτότυπον ἅμα τῷ χαρακτῆρι, καὶ οὐ τῇ οὐσίᾳ προσκυνούμενον" (*Antirrheticus* III, ch. 3, sect.2, PG. 99 col. 421).

[14] "Ἠ οὐχι πᾶσα εἰκὼν σφραγίς τίς ἐστι καὶ ἐκτύπωσις ἐν ἑαυτῇ φέρουσα τὸ κύριον εἶδος" (*Antirrheticus* I, ch. 8, PG 99, col. 337D).

[15] "The situations into which the product of mechanical reproduction can be brought may not touch the actual work of art, yet the quality of its presence is always depreciated. (…) One might subsume the eliminated element in the term "aura" and go on to say: that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition", from W. Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: *Illuminations*, New York 1968, 217–252, sect II, 223.

[16] "In principle a work of art has always been reproducible. Men could always imitate manmade artifacts. Replicas were made by pupils in practice of their craft, by masters for diffusing their works, and, finally, by third parties in the pursuit of gain. Mechanical reproduction of a work of art, however, represents something new. Historically, it advanced intermittently and in leaps at long intervals, but with accelerated intensity. The Greeks knew only two procedures of technically reproducing works of art: founding and stamping. Bronzes, terra cottas, and coins were the only art works which they could produce in quantity. All others were unique and could not be mechanically reproduced. With the woodcut graphic art became mechanically reproducible for the first time, long before script became reproducible by print. The enormous changes which printing, the mechanical reproduction of writing, has brought about in literature are a familiar story. However, within the phenomenon which we are here examining from the perspective of world history, print is merely a special, though particularly important, case. During the Middle Ages engraving and etching were added to the woodcut; at the beginning of the nineteenth century lithography made its appearance", from Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, sect. I, 220–221

[17] "By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced", from Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, sect. II, 223.

[18] "One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced. These two processes lead to a tremendous shatter-

Byzantine multiple iconic copies preserve this very tradition. In reproducing likeness (the *character*), all copies lead back to the prototype: Christ's visible characteristics: his *morphe*. To this end Theodore Studites writes:

*Those things which do not have the same forms (*charakter*) have different kinds of veneration; but those, which have the same form also have one kind of veneration. The icon has one form with its prototype: therefore they have one veneration* (*Antirrheticus* III, ch. 3, sect. 3, tr. Roth).[19]

The passage explains how the shared *charakter* (likeness/form) imprinted on matter, allows for the shared veneration given to both prototype and copy.

Theodore promoted the perfect objective reciprocity between intaglio and imprint:

*A seal is one thing, and its imprint is another. Nevertheless, even before the impression is made, the imprint (*apomagma*) is in the seal. There could not be an effective seal, which was not impressed on some material. Therefore Christ also, unless He appears in an artificial image, is in this respect ideal and ineffective* (*Antirrheticus* III, ch. 4, sect. 9, tr. Roth).[20]

*If he who looks at the seal and its imprint sees a similar and unchanged form (*eidos*) in both, then the imprint (*ekmageion*) exists in the seal even before the impression is made. The seal shows its desire for honor when it makes itself available for impression in many different materials* (*Antirrheticus* III. ch. 4, sect. 10, tr. Roth).[21]

In both passages the legitimacy of the image is secured by the oneness of the *morphe/charakter*, shared and preserved unchanged in both the intaglio and its imprint. Veneration of the icon is based on relationship (*skhesis*); this is the indestructible, unbreakable, unalienable bond between copy and prototype, established through shared *charakter*/form:

We speak of relation inasmuch as the copy is in the prototype; one is not separated from the other because of this, except by the difference of essence. Therefore, since the image of Christ is said to have Christ's form in its delineation; it will have one veneration with Christ, and not different veneration (*Antirrheticus* III, ch. 3, sect. 10, tr. Roth).[22]

This non-essentialist relationship between icon and prototype propels Byzantine formalism. The latter rests on the shared *morphe*, thus preserving likeness, resemblance and granting validity to the man-made image. The mechanical imprinting (*typosis*) of *morphe* on a material surface, removed from human error and artist's guile, defines the Byzantine icon as a seal: a *typos*, no longer a painting.

Although many synonyms for imprint are deployed in Theodore's text (*typos*, *ektypoma*, *ektyposis*, *apomagma*, *apomaxis*, *enapomagma*, *aposphragisma*, and *ekmageion*) in order to explain the icon as impression of form (appearance), most significant in this assembly of words are those sharing the root 'typos': *typos*, *ektyposis*, *ektypoma*. Through *typos* the whole economy of the Byzantine icon comes is existence. The *archetypos* – Christ – is the prototype. The icon is the *typos*, the mechanically reproduced copy: the imprint of the *morphe* of the prototype on matter. The act of imprinting is the *ektyposis*.

By creating a *typos*-based theory of the image, Theodore in fact shifted the icon discourse away from the Incarnational economy. The latter explains how the pre-eternal divine could be emptied out in matter and time. Through the Incarnation, the carnal logos became the instrument of God's plan for the Salvation of humankind. The Incarnational economy thus focused on the legitimacy of Christ's *morphe*: the visible form (*charakter* as body and face) and thus answered why representation (the icon) was possible.[23] By contrast, Theodore developed the 'economy' of the *typos*, and thus explained what made the icon legitimate. The discourse in Byzantine image theory thus shifted from John of Damascus and Patriarch Nikephoros, who legitimized Christ's *morphe*, to Theodore Studites, who gave validity to the imprint of his *morphe* on matter, i.e. – the icon. The iconic as imprint is also present in the writings of Patriarch Nikephoros (b. ca. 750 – d. 828), but it does not form the dominant line of his discourse. He stated: "Painting (*graphe*) represents the corporeal shape of the one depicted, impressing (*ektypoumai*) its appearance (*schema*) and its form (*morphe*) and its likeness (*emphereia*)."[24] The form (*morphe*) with its likeness and appearance is impressed like an intaglio on a material surface.

The Contested Ownership of Typos

The power of the *typos*-based iconic theory derives from the way it appropriates words previously tightly linked with the opposing Iconoclast arguments. *Typos* was associated with two legitimate material forms: the diagram God sent to Moses instructing him how to build and decorate the ark of the Covenant and the figure (ge-

ing of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind. Both processes are intimately connected with the contemporary mass movements" (from Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, sect. II, 223).

19 "Ὧν οὐχ οἱ οὗτοὶ χαρακτῆρες, τούτῶν διάφοροι καὶ αἱ προσκυνήσεις· ὧν δὲ ὁ οὗτὸς χαρακτὴρ, τούτων καὶ ἡ προσύνησις μία. Ἀλλὰ μὴν εἷς ὁ χαρακτὴρ τῆς εἰκόνος πρὸς τὸ πρωτότυπον· καὶ ἡ προσκύνησις ἄρα μία" (Theodore Studites, *Antirrheticus* III.9, PG 99, col. 421).

20 "Ἄλλο σφραγὶς, καὶ ἕτερον ἀπόμαγμα. Ἀλλ' ὅμως καὶ πρὸ τῆς ἀπομάξεως, τὸ ἀπόμαγμα ἐν τῇ σφραγῖδι. Οὐκ ἂν δὲ εἴη σφραγὶς ἐνεργὴς μὴ ἀποτυπουμένη ἔν τινι ὕλῃ. Οὐκῦν καὶ Χριστὸς εἰ μὴ ἐν τῇ τεχνητῇ εἰκόνι φανείη, ἀεργὸς καὶ ἀνενέργητός ἐστι κατὰ τοῦτο" (Theodore Studites, *Antirrheticus* III, 9, PG 99, col. 432).

21 "Ἔι ὁ ἐνορῶν τὴν σγραφῖδα καὶ τὸ ταύτης ἐκμαγεῖον, ὅμοιον ἐν ἀμφοτέροις τὸ εἶδος καὶ ἀπαράλλακτον ὁρᾷ· ἔνεστι ἄρα ἐν τῇ σφραγῖδι καὶ πρὸ τῆς ἐκτυπώσεως τὸ ἐκμαγεῖον. Τότε δὲ τὴν ἑαυτῆς φιλοτιμίαν ἐπιδείκνυται, ὁπόταν ἐν πολλᾶς καὶ ποικίλας ὕλαις ἑαυτὴν μεταδίδωσιν ἀποσφραγίζεσθαι" (Theodore Studites, *Antirrheticus* III, ch. 4, sect. 10, PG 99, col. 433).

22 "ἡ σχέσις κατὰ τὸ εἶναι ἐν τῷ πρωτοτύπῳ τὸ παράγωγον εἴρηται· καὶ οὐ διὰ τοῦτο μεμέρισται θάτερου θάτερον, ἣ μόνον παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον. Οὐκοῦν ἐπειδῆ ἔχειν λέγεται ἡ εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῇ οἰκείᾳ διαγραφῇ τὸ εἶδος Χριστοῦ, μία καὶ ἡ προσκύνησις αὐτῆς πρὸς Χριστὸν, καὶ ου διάφορος" (Theodore Studites, *Antirrheticus* III, ch. 3, sect. 10, PG 99, col. 424D).

23 For the formulation and analysis of Patriarch Nikephoros's Incarnational economy, v. M.-J. Mondzain, *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Stanford 2005.

24 "Ἔτι ἡ γραφὴ τὸ σωματικὸν εἶδος τοῦ γραφονένου παρίστησι, σχῆμα τε καὶ μορφὴν αὐτοῦ ἐντυπουμένη καὶ τὴν ἐμφέρειαν" (Patriarch Nikephoros, *Antirrheticus* II. 10, PG 100, col. 357D). Yet, the emphasis in Nikephoros's writings is on the Incarnational economy, not the typos-based iconic theory.

neric copy) of the Life-giving Cross.[25] By co-opting *typos* to explicate the legitimacy of the icon, Theodore neutralized and cancelled out the power of the Iconoclast argument.

The cross in the Iconoclast theory, referred to as *typos* or *semeion*, was given a prominent place in ecclesiastical spaces and iconoclast discourse.[26] The monumental mosaic cross in the apse of the Church of Hagia Eirene produced in the 740s offers a good example of the iconoclast use of this symbol in the décor of the church. The legitimacy of the cross was based on the Ur-object: the Life-giving Cross sanctified by its contact with Christ's body. The iconoclast emperor Constantine V (741–775) wrote: "We bow down before the *typos* of the cross because of he who was stretched upon it."[27] The iconoclasts called the reproductions of this Ur-Cross *typoi*. Their manufacture was mechanical, devoid of artists' guile. In fact the extant epigrams written around the Cross placed at the Chalke gates of the imperial palace, defined this figure as made through stamping: *kharasso* meaning "to stamp, seal, engrave, and carve":[28] "Leo and his son the New Constantine engraved (*kharattei*) the *typos* of the thrice-fortunate Cross on the gates of the palace as boast of the faithful."[29] At the core of the Iconoclast *typos* is again the notion of the imprint of a die on matter.

It is not just a matter of coincidence that Theodore Studites assembled all the iconoclast poems regarding the Cross.[30] His whole purpose in collecting these epigrams was to denounce them. But in rejecting the Iconoclast definitions, Theodore fully expropriated the word *typos* from its cross-associations and embedded it instead at the center of his iconic theory. He also took the notion of the imprint and worked it in his powerful theory of the legitimate icon as the imprint of Christ's *morphe* on *hyle*. Just like the Iconoclast *typos*, which signifies the generic imprint of the cross and bears likeness to the Life-giving Cross, so too in the model of Theodore Studites the icon deserves veneration because it bears the imprint of Christ's likeness.[31]

*Likewise, as much is said about the representation (*typos*) of the cross as about the cross itself. Nowhere does Scripture speak about representation (*typos*) or image (*eikon*), since these have the same meaning, for it is illogical to expect such a mention, inasmuch as for us the effects share in the power of the causes. Is not every image (*eikon*) a kind of a seal (*typos*) bearing in itself the proper appearance of that after which it is named? For we call the representation (*aposphragisma*,'imprint') 'cross' because it is also the cross, yet there are no two crosses, and we call the image (*eikon*) of Christ 'Christ', yet there are no two Christs* (*Antirrheticus*, I.8, tr. Roth).[32]

In this passage Theodore Studites sets the parallel between the *typos* (copy of the Cross) and the *typos* (the icon of Christ). Both are defined as impressions, imprints, sealings of the prototype. The *typos* as Cross is superseded by the *typos* as the icon. The same argument is repeated in *Antirrheticus* III, ch. 3, sects. 5–6 and ch. 4, sect. 7. In appropriating *typos* for his iconic theory, Theodore Studites emasculated the *typos* of the Iconoclast discourse.

The collapsing of the meaning of the *typos* to coincide with that of the icon marks the final stage of neutralizing iconoclast terms, and transforming them into mainstream iconophile concepts. The Khludov Psalter (Moscow, State Historical Museum, MS gr. 129, fols. 4 and 86) of the mid-ninth-century presents two visual examples of Theodore Studites' linguistic argumentation. In both the icon supersedes the *typos* of the cross.[33] The miniatures function as a New Testament interpretation of the psalmic verses. They prolepticly configure the coming of Christ. Yet, the prophecy is realized not just through the image of the cross, but the latter is superseded by the vision of the icon. The first miniature on fol. 4 shows king David pointing towards a medallion icon superimposed on a cross (Fig. 1). It illustrates Ps 4, 7: "The light of thy countenance, O Lord, has been manifested (*esimeiothe*) towards us."[34] The image interprets the meaning of the word *semeion*, the Iconoclast synonym for *typos*, the cross. The interpretation steers away from symbol and sign, and in the direction of the imprinted icon: an *ektyposis* shown as a medallion imprint of Christ's *morphe* on metal. Icon and cross are unified in a new understanding of *semeion*: an iconic *typos*.

The second miniature carries a similar message (Fig. 2). It appears on fol. 86 and interprets Ps. 85, 17: "Establish with me a token for good; and let them that hate me see it, and be ashamed, because Thou, O Lord, has helped and comforted me."[35] Once again the contested word is *semeion*, originally linked to the Iconoclast Cross, but now co-opted in the Iconophile imprinted icon: the relief icon. The miniature display king David addressing a medallion icon set at the center of a monumental cross. The following inscription appears in the margin next to miniature: THE SIGN OF THE CROSS.[36] The word *semeion* is thus again equated with the icon, not with the

---

[25] "ὅρα ποιήσεις κατὰ τὸν τύπον τὸν δεδειγμένον σοι ἐν τῷ ορει" (Ex. 25, 40). *Typos* in this case is defined as the divinely sanctified image: the diagram or paradigm given to Moses.

[26] For a discussion of the Cross in Iconoclast theory, v. Ch. Barber, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2002, 83–105.

[27] "τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ προσκυνοῦμεν διὰ τὸν εκταθέντα ἐν αὐτῷ", Constantine V Kopronymous recorded and denounced in Patriarch Nikephoros (*Antirrheticus*, III.34, PG 100, col. 425D).

[28] Liddell, Scott, *A Greek-English Lexicon*, under *kharasso*.

[29] "Λέων σὺν ὑιῷ τῷ νέῳ Κωνσταντίῳ.
Σταυροῦ χαράττει τὸν τρισόλβιοντύπον,
Καύχεμα πιστῶν, ἐν πύλαις ἀνακτόρων" (PG 99, col. 437 C).

[30] Theodore Studites, *Refutatio et subversio impiorum poematum*, PG 99, cols. 435–478.

[31] *Antirrheticus* III, ch. 3, sect. 5, PG 99, col. 421D.

[32] "ἐπεὶ καὶ ἐπὶ τύπου σταυροῦ, ὅσαιπερ ἂν περὶ αὐτοῦ σταυροῦ πέφανται. Οὐδαμοῦ δὲ περὶ τύπου καὶ εἰκόνος, εἰ καὶ ταὐὸν ἀμφότερα τῇ σημασίᾳ· ἀσυλλόγιστον γὰρ τὸ ζητεῖν ὡς συνόντων ἅμα δυνάμει ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς τῶν αἰτίοις. Ἢ οὐχὶ πᾶσα εἰκὼν σφραγίς τίς ἐστι καὶ ἐκτύπωσις ἐν ἑαυτῇ φέρουσα τὸ κύριον εἶδος; Σταυρόν τε γὰρ λέγομεν τὸ ἀποσφράγισμα, ὅτι καὶ σταυρός· καὶ οὐ δύο σταυροι· καὶ Χριστὸν τὴν εἰκόνα, ὅτι καὶ Χριστὸς καὶ οὐ δύο Χριστοί" (Theodore Studites, *Antirrheticus* I.8, PG 99, col. 337B).

[33] K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992; M. V. Shchepkina, *Miniatiury Khludovskoi Psaltyri*, Moscow 1977.

[34] "εσημειώθη εφ' ἥμας τὸ φῶς τοῦ προσώπου σου κύριε" (Ps. 4, 7).

[35] "ποίησον μετ' ἐμοῦ σημεῖον εἰς ἀγαθὸν καὶ ἰδέτωσαν οἱ μισοῦντες με, καὶ αἰσχυνθήτωσαν ὅτι σὺ κύριε ἐβοηθησάς μοι, καὶ παρεκαλέσας με" (Ps. 85, 17).

[36] Η ΣΗΜΕΙΟΝ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ.

cross. The Iconophile appropriation of the Cross into the icon. By collapsing the cross with the medallion, seal-like icon, a reciprocity is established between icon and sign. At the same time, the synonymity of *semeion* and *typos* allows one to activate the link between icon and *typos*. The latter leads to the devouring and assimilation of *typos* from the Iconoclast 'cross' into the iconophile 'icon'. The legitimacy of the icon thus becomes established on the model of the imprint: the *typos*.

The *typos*-based iconic theory of Theodore Studites extricates the icon from the realm of artifice and artistic guile. These were the very accusations thrown against the icon. For instance, the Iconoclasts had separated *typos* from *graphe*. In 815 they set up a *typos*/copy of the Life-giving Cross on the Brazen Gates leading to the palace and surrounded it with poetic verses. These epigrams juxtaposed the artifice of the painted icon to the legitimacy of the *typos* of the cross. In one of these Iconoclast poems addressed to the Logos/Christ, we read: "You disown being pictured on the walls (*toikhographeisthai*) here by means of material artifice, as clearly now as before. Behold, the great rulers have inscribed (*enkharattousin*) it as a victory-bringing figure (*typos*)."[37] The legitimate imprint of the Cross is pitched against the artifice of painting: *typos* is set against *graphe*. Theodore Studites cancelled out this opposition and reversed the arguments. In his militant discourse in defense of icons he took over *typos* and interpreted it as the icon, thus re-invented the meaning of *graphe* to signify almost exclusively relief: the imprint of intaglio on matter.

The Christ Chalkites as a Relief Icon

Theodore's *typos*-based iconic theory acquired presence on the Bronze gates of the imperial palace. This became the battle-ground for the definition and control of *typos* when the Chalkites icon of Christ replaced the Iconoclast cross in 843. I have argued elsewhere that the Chalkites was a *typos*: a gilded bronze repoussé icon.[38] The relief shape of this icon is attested in the *Life of St. Stephen the Younger* (written ca. 809). Here the object is defined with the word *charakter* (imprint, relief, and engraved surface).[39] *Charakter* also appears in the description of the Chalkites in Theophanes' *Chronographia* (early ninth century).[40] In the *Patria* (a compilation of various sources on the topography of Constantinople edited ca. 995) the icon was called a copper relief slab (*stele chalke*). These words have hitherto been interpreted as a bronze statue and discredited as corrupt information because Byzantium did not produce three-dimensional statues of Christ or the saints.[41] Yet, the Byzantine choice of words is quite clear. Just as the Greek word *stele* used in this passage, denoted figures in low relief, so too the Byzantine Chalkites icon displayed a bas-relief of Christ on a metal surface. The new *typos* – the icon – was imprinted in the Brazen Gates, replacing the engraved Iconoclast copy of the Cross with the projecting relief of Christ's *morphe*. The icon assimilated the cross.

What is the importance of identifying the Chalkites with a metal relief icon? This was the most prominent icon in Constantinople during and after Iconoclasm. It symbolized pro-image policy. Therefore, its form would have been understood as the ideal icon. As *typos*, the Chalke Christ impels us to re-examine our dominant conception of the icon as painting. In fact, the extant iconic production from the ninth and tenth centuries challenges our comfortable notions. The Post-iconoclast relief icons dominate in number and demonstrate the importance of the *typos* in Byzantium.[42] Theodore Studites did not just formulate an imprint-base model, he transformed Byzantine visual culture by canceling its links to Hellenistic painting tradition and establishing instead a new idiom: *graphe* as relief – metal, enamel, ivory, and steatite. In this transformation the minor arts became major. This is the very history of the Byzantine icon that awaits recognition and in-depth exploration.[43]

Graphe in the ninth and tenth centuries became primarily associated with the imprint of form rather than the imitation of form. *Mimesis* thus started to denote the simulation rather than imitation of presence and drew attention to the phenomenological changes in an object. The outward dynamism and transformation of the surfaces of the relief icon brought about by the shifts in ambient air, light, and the moving body of the faithful in space created the effect of animation/life in the otherwise inanimate (*apsychos*) matter. Through these phenomenological changes the icon transformed into an *empsychos graphe*.[44] The Byzantine *empsychos graphe* thus took over *zographia*.

---

[37] "Νόμον δέδωκας σταυρὸν ἐγγράφειν μόνον
Ἀπαζιοῖς δὲ τεχνικῆς ὕλης ὕπο
Τοιχογραφεῖθαι, δῆλον ὡς πρὶν ἐνθάδε.
Ἰδοὺ γὰρ αὐτὸν οἱ μέγιστοι δεσπόται
Ὡς νικοποιὸν ἐγχαράττουσιν τύπον" (PG 99, cols. 436B–437A). For the traduction cf. Barber, *Figure and Likeness*, 94.

[38] Pentcheva, *The Performative icon*, 631–656.

[39] *Vita Stephani Iunioris*, bk. 10, in: *La vie d'Etienne le Jeune par Etienne le Diacre*, ed. and tr. M.-F. Auzépy, Aldershot 1997, 100.

[40] Theophanes, *Chronographia* I, ed. I. Bekker, Bonn 1838, 623, tr. in: *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History, AD 284–813*, tr. and eds. C. Mango, R. Scott, Oxford 1997, 559.

[41] C. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen 1959, 108–109. Albrecht Berger has also translated the passage with 'bronze statue'. Yet, relying on the evidence of the *Life of St. Stephen the Younger*, he has suggested that the original Chalke image was a bronze relief, which was replaced after 843 by a mosaic, cf. A. Berger, *Untersuchungen zu den Patria Konstantinupoleos*, Bonn 1988, 252–55.

[42] Pentcheva, *The Performative icon*, 631–656.

[43] Eadem, *Sensual Splendor: The Icon in Byzantium*.

[44] For the Byzantine definition of both *mimesis* and *empsychos graphe*, v. Pentcheva, *The Performative icon*, loc. cit.

Слика или рељеф: идеална икона у византијским иконофилским списима

Бисера Пенчева

У тексту се разматра промена дефиниције иконе у византијској теорији слика, од ифентификације graphe са сликом у списима Јована Дамаскина (око 675–754) до изједначавања graphe са typos-ом, схваћеним као отисак интаља у учењу Теодора Студита (759–826). Јован Дамаскин је иконе посматрао као слике рађене темпером на дрвеним таблама у натуралистичком стилу. Ипак, с временом је прихватљивост такве сликане представе доведена у питање. Њен реализам зависио је од људске вештине, а то је изазивало забринутост. Превише вештине уметника могло је створити лажан утисак божанског присуства, док би премало вештине могло проузроковати губитак сличности с обрасцем. Теодор Студит је стога икону тумачио као отисак, typos. Механички репродукована копија може пренети форму оригинала без било каквог утицаја људске вештине. Нова дефиниција иконе била је заснована на формулацијама иконокластичких расправа о крсту у којима је универзална копија Часног крста називана typos. Сакупљајући иконокластичке епиграме о крсту постављеном изнад главних врата Бронзане капије (Χαλκή) цариградске Велике палате, Теодор Студит је добро проучио иконокластички језик, али га је окренуо против његове суштине. Наиме, typos је у његовим списима, уместо копије Часног крста, постао икона, то јест механички репродукован изглед обрасца. Отеловљење нове теорије постала је славна икона Христа Халкитиса с Бронзане капије, која је подстакла стварање новог идеала – рељефне иконе од метала, емајла или слоноваче.

У савременој науци досад није уочена иконофилска теорија заснована на typos-у. Због тога није проучен ни утицај те теорије на настанак икона, иако је реч о могућности да се суштински измени наше познавање историје византијског иконописа. У том контексту веома је важна чињеница да је познато више рељефних него сликаних икона из Цариграда.

The church of Kapnikarea in Athens: Remarks on its history, typology and form

Nikolaos Gkioles

UDK: 726.5.033.2.012(495 Athina)"Kapnikarea"

This article offers a detailed presentation of the Athens church of the Mother of God, known by the name of Kapnikarea, which originates from the middle of the Byzantine period. Initially, the Kapnikarea was the katholikon of the monastery but today it is a building complex, consisting of three chronologically different ensembles. They are the Church of the Presentation of the Virgin, erected just after the mid-11th century, the exonarthex, probably dating from the beginning of the 12th century, and the smaller, northern church dedicated to St. Barbara, built during the Ottoman epoch.

In the heart of the central Ermou street in Athens lays an impressive monument dated to the Middle-Byzantine period. It is dedicated to the Virgin Mary (specifically to the Presentation of Mary to the Temple) and is generally known as Kapnikarea. In 1834, the building was in danger of being demolished. The newly-established Modern Greek State decided on a town lay-out for the new capital of the Greeks planed by the Bavarian architect, Leon von Klenze. That layout intended for the whole extent of Ermou Street to be straight and of unhampered access, exactly aligned with the Palace's central entrance (contemporary Building of the Parliament, at Syndagma Square). Fortunately, the destruction was avoided thanks to the reaction of the enlightened and philhellene King of Bavaria, Ludwig' (father of Otto, the young King of the Greeks). Later, in 1863, the monument was once again in the same danger, but this time it was the parishioners' reaction that saved it. The aforementioned extravagant decisions of demolition must be considered within the context of contemporary Greeks' misconceived 'classicism' which prevailed throughout the nineteenth century: the roots of the regenerated modern Greek State were sought in the remotest classical Greek past thus ignoring the more direct and still living Byzantine one.[1]

The church of Kapnikarea was given over to the National and Capodistrian University of Athens under a law passed in 1931, preceded by the Professor of Theology, Amilkas Alivizatos, preparatory action. After the completion of necessary restoration works, it has been functioning as a University church since 1935.[2] A tradition has called it "the Princess' church" (εκκλησία της Βασιλοπούλας), in an attempt to link the monument with one of the two Byzantine empresses originating from Athens. In the course of the 19th century, the church had also been referred to as "The Virgin Mary of Prentzas" (Παναγία του Πρέντζα) the latter being a member of the family of a 1821-Revolution chieftain. Two things associated the name of Prentzas with this church: first, the renovation of the adjacent chapel of St Barbara and, second, the dedication of a precious icon of Virgin Mary to the Kapnikarea church. The name, however, of Kapnikarea[3] prevailed after the end of the 1821 – Greek War of Independence, so still standing today.

Several views have been expressed regarding the origin of the name of Kapnikarea. One of them suggests this name originates in an incident which followed the setting of the town of Athens on fire by the Ottomans in 1689: the icon of Virgin Mary was found in one piece but completely sooty ("κατακαπνισμένη"). Contradictory to the former explanation is, among others, the Kamoucharea variant: according to this, the name of the church came from a precious silk textile called kamouchas (καμουχάς). That is, it has been supposed that this kind of textile would either frame the holy icon or it would be produced in workshops in the vicinity. At the moment, the most convincing explanation of the name appears to be a derivation from the donor of the church: his last name

[1] D. Gr. Kambouroglou, *Ιστορία των Αθηναίων. Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη, 1458–1687*, Athens 1889, 226ff; idem, *Αι παλαιαί Αθήναι*, Athens 1929, 241–244; C. Biris, *Αι εκκλησίαι των παλαιών Αθηνών*, Athens 1940, 18; A. Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, Ευρετήριον των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος 2 (1929) 69ff; G. Soteriou, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών 4 (1937–1938), cf. for p. 168; I. Travlos, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Athens 1993², 244; M. Chatzidakis, *Das Byzantinische Athen*, Athens s. a., 9–10; T. Fourtouni, F. Stavroulaki, *Καπνικαρέα. Ένα μνημείο στο κέντρο της αγοράς*, Athens 2001; St. Mamaloukos, *Οι χαμένες βυζαντινές εκκλησίες*, in: Βυζαντινή Αθήνα, Επτά Ημέρες (journal issued as part of the newspaper Kathimerini, Sunday, the 24th of December, 1995) 11–12; E. Kounoupiotou-Manolessou, *Σωζόμενες βυζαντινές εκκλησίες*, in: ibid., 14; N. Gkioles, *Μνημεία που σώθηκαν, μνημεία που χάθηκαν*, in: Οδός Ερμού, Επτά Ημέρες (Sunday, the 22nd of September 2002) 10–11; N. Panselinou, *Byzantine Athens*, Athens 2004, 54–55.

[2] A. Alivizatos, *Ο Πανεπιστημιακός ναός της Καπνικαρέας*, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών 4 (1937–1938) 169–188; G. C. Efthymiou, *Ιστορικαί ειδήσεις περί του ναού της Καπνικαρέας*, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών 36 (2001) 872.

[3] For further variants of the name v. Kambouroglou, *Αι παλαιαί Αθήναι*, 242.

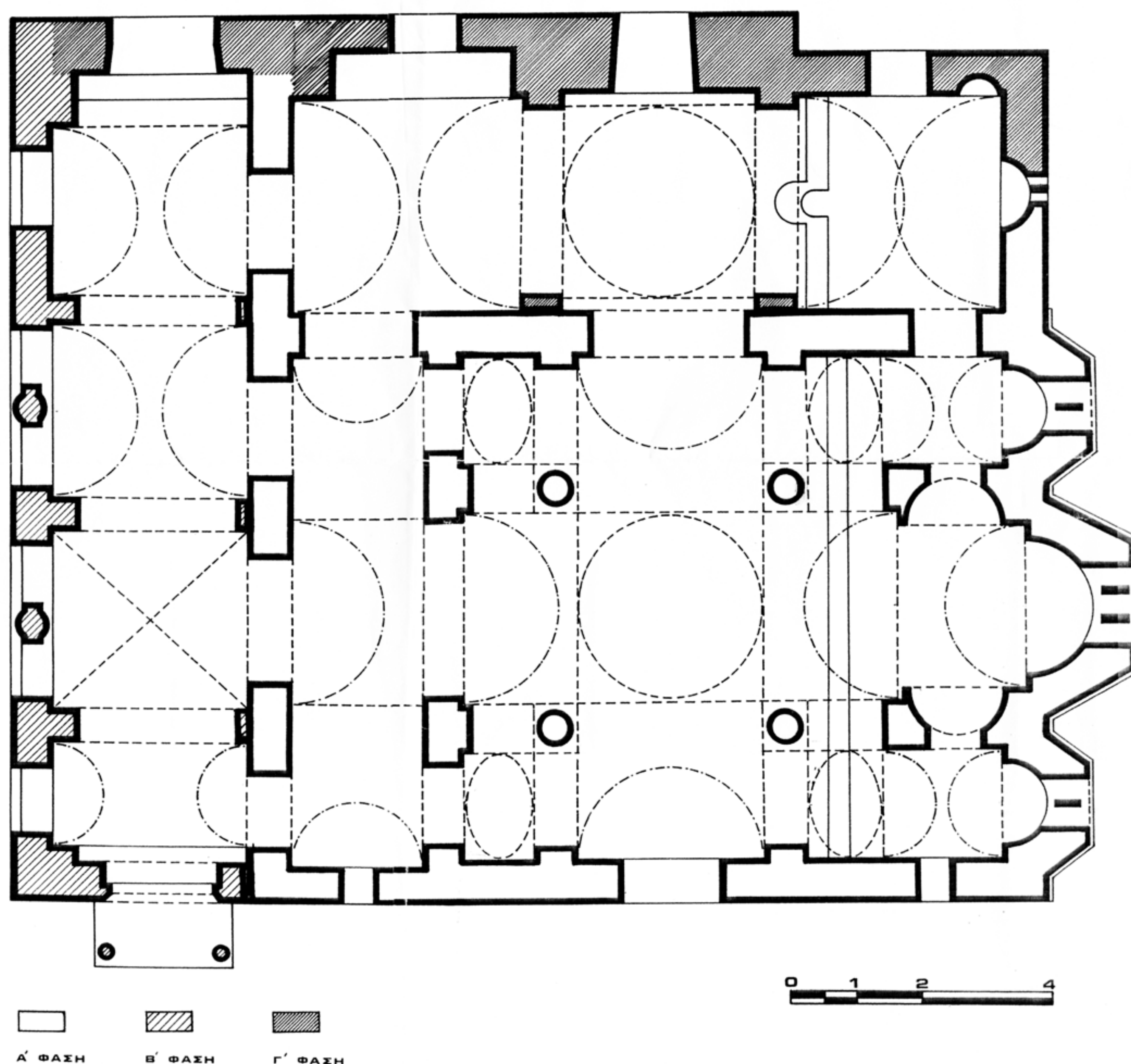


Fig. 1. Kapnikarea. Plan of the church

(which originated from his professional name) was also finally attributed to the church itself, which was a very common thing, anyway. Supposedly, this donor would be called a Kapnikaris (Καπνικάρης), being a collector of the tax of kapnikon (καπνικόν); the kapnikon was a sort of capital tax which, for the cases of the πάροικοι of both ecclesiastical lands and welfare foundations, was abrogated by the empress Irene Athinaia (797–802) and re-introduced by Nicephorus I Logothetis (802–811). Nicephorus I was an expert in finance and in his attempt to achieve an economic recovery of the Byzantine state he introduced ten new kinds of taxation, known as Nicephorus' vexations (κακώσεις του Νικηφόρου). Among the latter was the kapnikon which was aimed at all residential buildings [i.e. to those used as residences having, therefore, necessarily a fire-place producing smoke (καπνόν)].[4]

The Kapnikarea church must have originally been the Katholikon of a Monastery. Today, the building consists of a complex of three different units joined together; these units were built successively: the most sizeable southern church dedicated to the Presentation of Mary to the Temple, the chapel of St Barbara to the north and the exonarthex with the propylon which are today to the west (Fig. 1).

The church of the Presentation of Mary at the Temple

The larger of the two churches, the southern one, is a domed complex, cross-in-square,[5] dated on the basis of morphological criteria to shortly after the middle of the 11th century, as we shall see later in this study (Fig. 2). The dome is held by four unfluted columns crowned

[4] A. Christophilopoulou, *Βυζαντινή Ιστορία* Β΄1 (610–867), Athens 1981, 150, 166–171, 325–326; P. E. Niavis, *The reign of the Byzantine Emperor Nicephorus I (A.D. 802–811)*, Athens 1987, 98–99.

[5] In this particular type of religious building the cross, which is the nucleus of the church, is inscribed in a square. The cross-square, of which consists the naos, is complete; to this an adjacent oblong structure is added, which is roofed at a slightly lower level than the central square and which constitutes, together with the three apses, the tripartite bema. Cf. A. Orlandos, *Η Αγία Τριάς Κριεζώτη*, ΑΒΜΕ 5 (1939–1940) 3–16; M. Soteriou, *Το καθολικόν της Μονής Πετράκη Αθηνών*, ΔΧΑΕ 4/2 (1960–1961) 114; N. Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία (600–1204)*, Athens 1992, 117–118.

by early-Christian capitals. Three of these capitals are simple Corinthian ones, whereas one is Corinthian-like with rising reed leaves on the upper zone and acanthus leaves on the lower zone. These capitals can be dated in the early 5th century.[6] The slightly elongated angle chambers are roofed by ellipsoid-shaped calottes. Round-shaped-calotte roofs have been associated to the architectural tradition of Constantinople:[7] such roofs already appeared in the Middle-Byzantine Katholikon of Petraki Monastery in Athens as early as ca. A.D. 1000[8] (that is a Katholikon of a form similar to Kapnikarea's, except for the angle chambers being perfect squares). As far as ellipsoid-shaped calottes are concerned, these were used to cover oblong rectangular spaces principally in monuments of the Greek School, such as the church of St Thomas at Tanagra;[9] at Kapnikarea we meet some of the earliest examples of this roofing. For the roofing of the tripartite bema, at Kapnikarea, the customary solution of using oblong barrel-vaults was preferred.

In the interior of the church, all along the walls there are pilasters corresponding to the columns of the naos. These pilasters serve structural purposes by reinforcing the exact points where the weight of the vaults is transmitted through the arches. This building system is characteristic of the Constantinopolitan School of architecture and it first appears in Athens at the Katholikon of Petraki Monastery[10] (where, nevertheless, pilasters were also built on the external facades of the church, taking in this case the form of buttresses). In this aspect, the builders of the Katholikon followed those of the church of Panagia at Hosios Loukas Monastery.[11] A few years later, at the Kapnikarea church, the external buttresses will be omitted and only the internal ones will remain; the same change may be observed in other 11th century monuments in Athens such as the churches of Soteira tou Kotaki and St Catherine.[12]

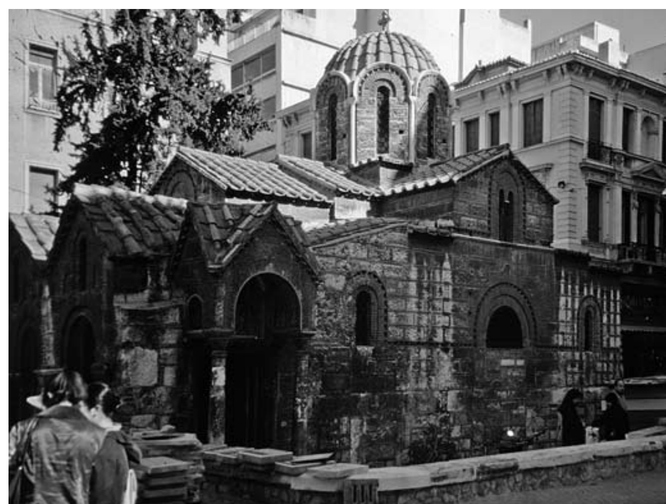


Fig. 2. Kapnikarea. Southwest view of the southern church

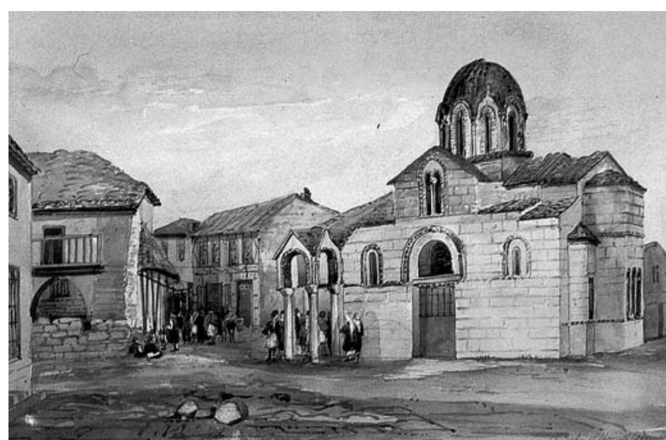


Fig. 3. Representation of the church of Kapnikarea (Aquarelle, 1836, Museum of the City of Athens Collection, № 953)

The arrangement of the middle chamber of the bema is also interesting, since semi-circular conchs are formed on the side walls; openings giving access to the parabemata were placed at the center of the conchs. In this way the bema was given a tripartite form. This facilitated and expanded any movement around the altar. In this aspect, the Kapnikarea architects must have used as model the nearby, slightly older (before A.D. 1031) impressive monument of Soteira Lykodemou (contemporary Russian Church) on Philhellinon Street.[13] The same arrangement may be found at the early-11th century Katholikon of Hosios Loukas Monastery in Phokis;[14] this building was

[6] The lower band of acanthus leaves of the SE capital has been hewn out. Due to the limitations in size of this study, the very interesting sculptures of the church, most of which have been being re-used, will not be discussed here. They will be considered in a following study. The present study, therefore, refers only to the history, typology and morphology of the monument. It is unfortunate that the plans of the building published by the National and Metsovion Polytechnic University in Athens, Department of Architectural Morphology and Rythmology (*Collection and Archives of Architectural Research. Byzantine Monuments. Churches in Attica*, Athens, June 1970, nos. 12–22) are inaccurate in several aspects, especially when it comes to the plotting of the masonry. The plan of the church presented here is based on that of the pre-mentioned publication ; there has, moreover, been made an attempt to correct it under the guidance by my colleague Aphrodite Passali, architect, to whom I seize this opportunity to express my warmest thanks. At the bases of the pendentives which are formed between the barrel-vaults that support the dome there are the holes of the outlets of the built-in "sound" vessels. For literature about the latter v. K. Tsouris, *Η Μονή του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου Καρέα*, Κληρονομία 30, 2 (1999) 275, n. 58.

[7] St. Mamaloukos, *Παρατηρήσεις στην διαμόρφωση των γωνιακών διαμερισμάτων των δικιόνιων σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών της Ελλάδος*, ΔΧΑΕ 4/14 (1987–1988) 194.

[8] Soteriou, *Το καθολικόν της Μονής Πετράκη*, fig. 1.

[9] Mamaloukos, *Παρατηρήσεις*, 194, 198, n. 67, fig. 3; Ch. Bouras - L. Boura, *Η ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Athens 2002, 514; A. M. Simakou, B. Christodoulopoulou, *Άγιος Θωμάς Τανάγρας*, in: *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* II, Athens 2003, 746, fig.2.

[10] Soteriou, *Το καθολικόν της Μονής Πετράκη*, 103, fig. 1.

[11] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 66.

[12] Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, figs. 107, 108.

[13] *Ibid*., figs. 79–83; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 167–168, fig. 85; Ch. Bouras, *The Soteira Lykodemou at Athens. Architecture*, ΔΧΑΕ 4/25 (2004) 11–23. Evidence for dating are among other features the burial inscriptions the latest of which dates to the year 1031; about these v. Archimandrite Antonin, *O drevnich christianskich nadpisjach u Afinach*, St Petersburg 1884, 1ff; G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 7, n. 1.

[14] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 66. For the relation of this monument in Athens with that at Phokis v. Ch. Bouras, *Η αρχιτεκτονική της Σώτειρας Λυκοδήμου Αθηνών. Διαπιστώσεις και υποθέσεις*, in: *Εικοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Athens 2003, 73–74; idem, *The Soteira Lykodemou*, 21–23.

Fig. 4. Kapnikarea. East view of the southern church

most probably the source of influence for the makers of the church of Soteira Lykodemou which was built on the same architectural type as the Katholikon shortly later. This same arrangement of the bema may be seen at the abandoned church of Taxiarchis near the Monastery of Kaessariani (ca. A.D. 1000),[15] at the Monastery of Daphni (end of the 11th century),[16] at the church of the Dormition of the Virgin at Khonikas, Argolid (early 12th century),[17] at the Hagia Moni Arias near Nafplion (A.D. 1149),[18] at the church of St Sophie, Monemvasia (A.D. 1150)[19] etc. It is considered to be an architectural element that survived from the Early-Christian times[20] and which reappears in southern Greek church-building from the end of the 10th century onwards. It can probably also be considered to be a Constantinopolitan influence, since many of the above-mentioned monuments seem to relate to the Constantinopolitan architectural tradition where the tripartite arrangement of the bema (either at the middle chamber or at the parabemata) is common.[21]

The thin, oblique-cut stone cornices on the facades are limited to the offing height of the semi-dome of the apse, the dome drum and the edges of the pilasters on which the arches stand. Considered to have continued an Early-Byzantine tradition, the stone cornices are quite broad, several bearing relief decoration, and often skirt the internal walls of Middle-Byzantine churches dated before A.D. 1000, at the offing-height of the domes.[22] In the area of Athens, this may be noticed in the Katholikon of the Petraki Monastery (ca. A.D. 1000).[23] In its more or less contemporary church of The Holy Apostles Solaki, inside the Ancient Forum, the cornice is quite broad, but still does not skirt all building facades.[24] At Kapnikarea, this cornice-element is confined to the buildings' most important points which would call for support: the semi-dome of the apse, the base of the cupola, as well as the arch-supporting pilasters (in this latter case, the cornices take the place of degenerated pilaster-capitals). Not considering reasons of morphology for their use, these cornices would also have a structural role being to support key points of the building constitution.[25]

The narthex has a cross-vaulted roof. Here, the sense of elongation is partly inhibited by the middle barrel-vault, elevated on the axis of the western entrance gate, whose roof stands on a lower level than the one of the western barrel-vault of the church. The middle part is covered by a saddle roof, whereas the lateral parts by sloping roofs leaning to the west. This roofing of the narthex appears to have become the usual one by the middle of the 10th century, in monuments which nowadays meet exclusively in Greece.[26] The type of narthex that has its own lower roof which is clearly distinct from the western barrel-vault of the church, is the most wide-spread as well as constant in time.

Apart from the original western entrance gate, the church also had at least one more entrance in the center of the southern facade, which was walled up after 1836. This may be deduced from the fact that this southern entrance is depicted still open in an unsigned aquarelle of the same year (nowadays, part of the Museum of the City of Athens Collection, № 953) (Fig. 3).[27] What

[15] A. K. Orlandos, *Ευρετήριον των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος* III, Athens 1933, 164, fig. 219.

[16] E. Stikas, *Ο κτίτωρ του Καθολικού της Μονής Οσίου Λουκά*, Athens 1974–1975, fig. 12; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 86.

[17] Bouras-Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 325–327, fig. 381.

[18] *Ibid.*, 81–85, fig. 70; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 70.

[19] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 88. For the theme v. Bouras-Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 358–359 (with several examples).

[20] N. Cambi, *Triconch churches on Eastern Adriatic*, in: *Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας* I, Thessaloniki 1984, 52; A. H. S. Megaw, *A cemetery church with trefoil sanctuary in Crete*, in: *ibid.*, II, 321–329; I. Stollmayer, *Spätantike Trikonchoskirchen, ein Baukonzept?*, Jahrbuch für Antike und Christentum 42 (1999) 116–157; I. D. Varalis, *Deux églises à choeur tréflé de l'Illyricum oriental. Observations sur leur type architectural*, BCH 123, 1 (1999) 195–225.

[21] A. van Millingen, *Byzantine churches in Constantinople*, London 1912, 242, fig. 77, p. 119, fig. 37, p. 136, fig. 44; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, figs. 50–54, 57, also correlate fig. 63; J. Morganstern, *The Byzantine church at Dereagzi and its decoration*, Tübingen 1983, 89, 272.

[22] P. L. Vokotopoulos, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον*, Thessaloniki 1992, 168–169.

[23] Soteriou, *Το καθολικόν της Μονής Πετράκη*, 108–109, pls. 481–483.

[24] Cf. A. Frantz, *The church of the Holy Apostles*, Princeton 1971, pls. 23b, 26, 27.

[25] Bouras-Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 441; Chr. von Scheven-Christians, *Die Kirche der Zoodochos Pégé bei Samari in Messenien*, Bonn 1980, 62.

[26] G. Dimitrokallis, *Η καταγωγή των σταυρεπίστεγων ναών*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον* II, Athens 1966, 187–211; P. L. Vokotopoulos, *Περί της χρονολογήσεως του εν Κερκύρα ναού των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου*, ΔΧΑΕ 4/5 (1966–1969) 151; idem, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, 137–139; Bouras-Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 360. Examples where the middle transverse barrel-vault of the narthex consists of a prolongation of the western barrel-vault of the church are relatively limited; cf. D. Hayer, *Saint-Georges près de Skala (Laconie)*, ΔΧΑΕ 4/12 (1984) 279ff.

[27] The aquarelle was published in the special issue *Οδός Ερμού. Η εμπορική καρδιά της Αθήνας* of the journal *Epta Imeres* (a weekly, Sunday edition by the newspaper *Kathimerini*) on Sunday, the 22nd of September, 2002 (p. 11). It was also published in: *Byzantine Athens*, a Calendar of the Year 2004 issued by the *Byzantine and Christian Museum of Athens* (fig. 33); N. Panselinou, *Byzantine Athens*, pl. 17. In all of theses publications the church depicted is incorrectly identified with the St Asomatoi at Thissio. A simple, moreover, juxtaposition of the figures 33 and 32 of the above-mentioned Calendar is enough to allow one to argue that the same monument is depicted in both of them, namely the church of Kapnikarea, and that it has no relation to the SE view of the Asomatoi church (cf. also E. Stikas, *Ο ναός των*

Fig. 5. Kapnikarea. The dome of the southern church

Fig. 6. Kapnikarea. Southern church, upper part of the middle apse. Detail of masonry

may still be seen in situ today, is the lower parts of the broken, oblique-cut marble gate holding simple wavy decoration; these stand on the stone threshold. This gate is crowned with a horseshoe arch, a very common feature of the Middle-Byzantine monuments.[28] The external facades of the three apses of the bema are three-sided, according to the preponderant way of doing in the area of contemporary Greece from the end of the 10th century onwards i.e. after the predominance of the cloisonné masonry (Fig. 4).[29]

The middle apse has a three-light window, while the side apses have one double-light window each, whose lights are separated by marble mullions holding dosserets in relief. A brick-work arch encircles the free, equally-heighted openings as low as to the offing-point of the lights' arches. This arcade-type of window, which followed the early-Christian tradition, predominated during the second half of the 10th and the early 11th centuries;[30] when it comes to this particular element, the architecture of Kapnikarea appears to be "archaizing". On the contrary, the double-light windows of the cross arms are encircled by a wider brick blind-arch which goes down as low as the height of the window sill (Fig. 2). At this last group of windows, the internal brick arch of the lights also retreats from the level of the external surface of the wall for aesthetic reasons in an attempt to break the monotony of that flat surface and gain some plasticity and motion. This second type of window emerges in the architecture of the Greek School with this feature of partial retreat of the window lights' brick-arch, during the first half of the 11th century, as we can see at the Katholikon of Hosios Loukas Monastery, Phokis and at the church of Soteira Lykodemou in Athens.[31] It would prevail in architecture after the middle of the 11th century, as it happened in several double-light windows of the church of St Theodores at Klafthmonos Square (ca. A.D. 1065) in Athens.[32] The windows of the "Athenian type"-cupola are single-light ones where the brick step frame is confined to the lights' arches (Figs. 4, 5), something common in the 11th century. Whilst at the casing of the two single-light windows at the southern angle chambers, the brick step frame goes down to the sill, as we may see at two churches in Athens: St Nicolas Ragavas at Plaka[33] (second half of the 11th century) and St Theodores at Klafthmonos Square[34] (ca. A.D. 1065). If we considered the monument from the point of view of window-form-evolution, we could date it in the first years of the second half of the 11th century.

The monument is built of Middle-Byzantine masonry technique which emerges in the area of contemporary Greece from the second half of the 10th

Αγίων Ασωμάτων "Θησείου", ΔΧΑΕ 4/1 (1960), fig. 2, pl. 40 (drawing by A. Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*, Paris 1842, pls. 41, 42); Panselinou, *Byzantine Athens*, pls. 16–17).

28 A. K. Orlandos, *Το πεταλόμορφον τόξον εν τη βυζαντινή Ελλάδι*, ΕΕΒΣ 11 (1935) 411ff; G. Miles, *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area*, DOP 18 (1964) 28ff; Bouras-Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 466.

29 P. L. Vokotopoulos, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στη Χερσόνησο του Αίμου τον 10ο αιώνα*, in: *Κωνσταντίνος Ζ' Πορφυρογέννητος και η εποχή του*, Athens 1989, 213; idem, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, 151.

30 Hayer, *Saint-Georges*, 284–285; Vokotopoulos, *Ναός Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου*, 163.

31 H. Megaw, *The chronology of some middle-Byzantine churches*, ABSA 32 (1931–1932) 121–122; G. Velenis, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Thessaloniki 1984, 113.

32 Megaw, *Chronology*, 120–122; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 128; P. L. Vokotopoulos, *Άγιος Δημήτριος Ήλιδος*, ΑΔ 24 (1969) 208, n. 17; E. Kounoupiotou-Manolessou, *Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς. Συμβολή στην ιστορία του μνημείου*, ΔΧΑΕ 4/24 (2003) 57. For more examples in Attica v. Velenis, *Ερμηνεία*, 113, n. 2.

33 Kounoupiotou-Manolessou, *Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς*, fig. 5.

34 Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 24; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, fig. 47β.

Fig. 7. Kapnikarea. Drawings of the pseudo-kufik patterns in the southern church

century onwards and is known as cloisonné:[35] the external surfaces of the walls are covered by hewn-in-squares blocks – mostly poros (Fig. 6). Specifically in Athens, the poros stone is usually conglomerate. These blocks are framed by bricks. In the monuments of the late 10th – early 11th centuries, complex brick (pseudo-kufic) patterns usually appear in the vertical joints and dentil courses appear in the horizontal ones; in the Kapnikarea case, only a single brick was used in every joint, what was more usual in monuments of the mid-11th century (towards the last decades of the century, this brick would be progressively omitted).[36]

The cloisonné masonry starts from the window-sills' level and continues upwards; in the lower part of the walls, large roughly-worked blocks, coming from older buildings, were used in a way to form the shapes of crosses (Fig. 2). This last feature is characteristic of masonry dated in the first half of the 11th century; it could be interpreted simply as a type of masonry meant to have no decorative intentions, which becomes otherwise quite clear in masonry dating from the end of the century onwards.[37] At Kapnikarea, an attempt has been discerned to simply line up crosses, made by large and more or less symmetrical blocks, on the walls in a more regular way.[38]

In this monument there has been very restricted use of pseudo-kufic[39] brick patterns that is purely decorative brick patterns imitating the first arabic script that sprang up at Kufa, Mesopotamia, in the 7th century. In the context of the Greek School of architecture, these decorative patterns appear in impressive abundance and multiformity during the second half of the 10th century, falling thereafter gradually into decline. At Kapnikarea this sort of brickwork meets at only five points, where simple patterns are visible nowadays in vertical joints of the walls: three of those are at the middle apse (Figs. 6, 7) while two at the south cross-arm.[40] As an architectural element used for dating, the advanced decrease of pseudo-kufic patterns in the vertical joints of the walls dates the monument, on the one hand, after the Athenian monuments of Holy Apostles Solaki in the Ancient Forum (ca. A.D. 1000) (where pseudo-kufic patterns are dominant),[41] of Soteira Lykodemou at Philhellinon street (ca. A.D. 1015–1031) and of the destructed church of Prophet Elias at Staropazaro[42] (where the use of pseudo-kufic patterns has become limited),[43] and on the other hand, before the church of St Theodores at Klafthmonos Square (ca. A.D. 1065)[44] (where pseudo-kufic patterns no longer meet at the joints since they are confined to the lunettes of the three-light windows). At this same place (i.e. at the lunettes of the three-light windows of the south and west cross-arms) pseudo-kufic patterns also meet at Kapnikarea. That is, if we follow the declining course of this brickwork decorative pattern, we should place the construction of Kapnikarea somewhat earlier than that of the St Theodores church at Klafthmonos. Certainly, this type of decoration of both the joints and the window-lunettes is what we meet – quite simplified, it is true – at the churches of St Catherine and St Nicolas Ragavas at Plaka (last quarter of the 11th century). Still, in these last cases, these decorative elements appear in parallel to new, simpler, kufic-like ones, consisting of single bricks and placed under the cornices of the gables, as we shall see later in this study. The latter does not occur at the original church at Kapnikarea.

The use of dentil courses are also limited. In the context of the southernmost examples of the Greek School of architecture, these also followed a parallel course

[35] Megaw, *Chronology*, 90ff; Vokotopoulos, *Ναός Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου*, 160ff; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 119ff.

[36] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 125.

[37] G. Hadji-Minaglou, *Le grand appareil dans les églises des XI–XIIe siècles de la Grèce du sud*, BCH 118 (1994) 161–197; E. Stikas, *L'Eglise byzantine de Christianou*, Paris 1951, 50, fig. 88; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 462–463.

[38] Hadji-Minaglou, *Le grand appareil*, 176, pl. 2, 2; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 121.

[39] A. H. S. Megaw, *Byzantine reticulate revetments*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον* III, Athens 1966, 72ff; N. Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις στα μνημεία της περιοχής των Αθηνών*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1988, 330–351; G. Miles, *Classification of islamic elements in Byzantine architectural ornaments in Greece*, in: *Actes du XIIe Congrès International d'Etudes Byzantines* III, Belgrade 1963, 281ff; idem, *Byzantium and the Arabs*, 20ff; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 123–125.

[40] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 137.

[41] Frantz, *The church of Holy Apostles*; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 156–158.

[42] St. Sinos, *Die sogenannte Kirche des Hagios Elias zu Athen*, BZ 64 (1971) 351ff, pl. VI; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 344.

[43] Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία*, 80–82; Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, figs. 17–20; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 167–168.

[44] Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία*, 73ff, figs. 61–66; Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, figs. 22–25; H. Megaw, *The date of H. Theodoroi at Athens*, ABSA 33 (1932–1933) 163ff; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 153–154.

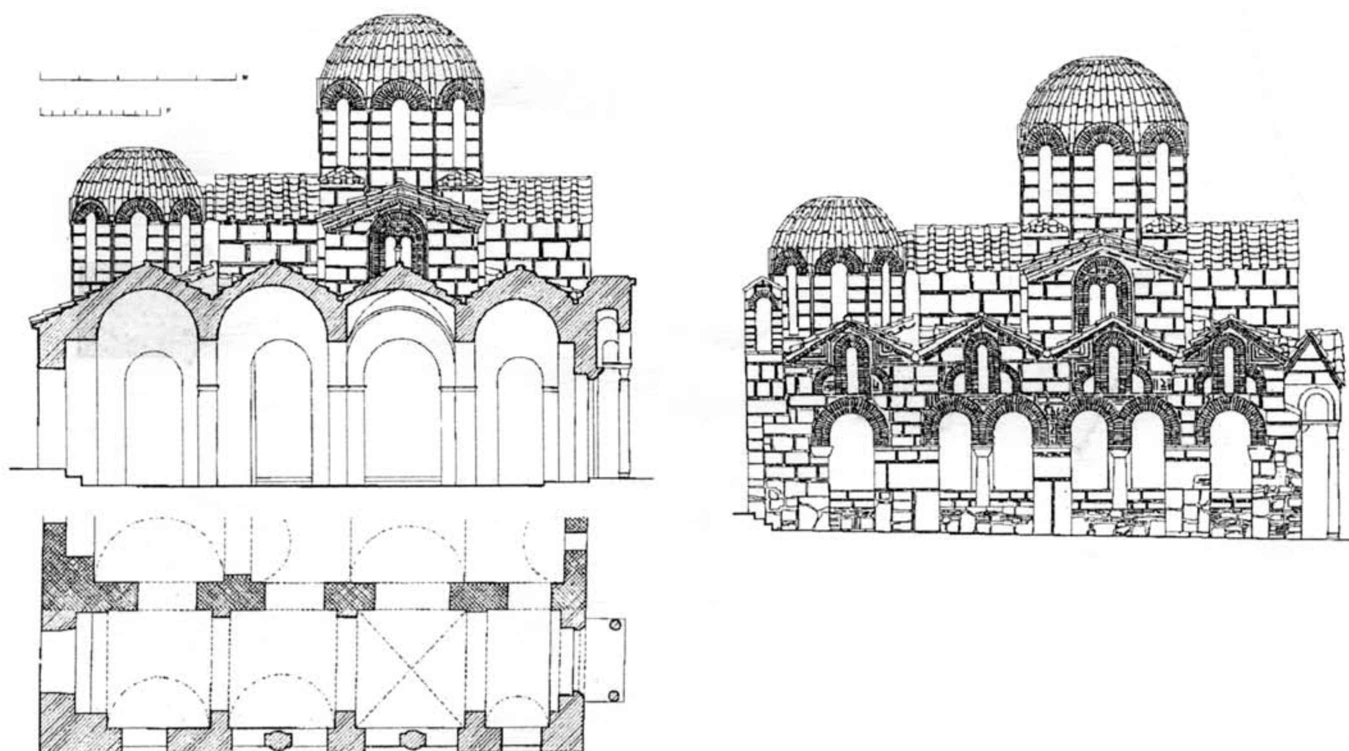


Fig. 8. Restoration drawing of the western open portico at Kapnikarea. Plan, longitudinal section and west view

into decline similar to the pseudo-kufic decoration.[45] When compared with the Athenian monuments of the early 11th century, where the presence of dentil courses is marked, at Kapnikarea, a single dentil course skirts the walls at the height of the lower openings' sills in a way to surround the sills (Fig. 2). A second such course goes round the apses at the offing-height of the window-lights' arches and encircles the lights. There is a third dentil course at the middle apse over the windows (Fig. 4) as well as over the oblique-cut stone cornice which defines the base of the southern cross-arm, surrounding the double-lobed opening (Fig. 2).[46] The dome window lights arches are also encircled by dentil courses (Fig. 5). The same may be seen at the church of St Catherine at Plaka (last quarter of the 11th century) and, later on, at Omorfi Eklissia at Galatsi, Athens (third quarter of the 12th century).[47]

The dentil brick cornice, known from the Early-Byzantine architectural traditions, predominates under the roof ends. It meets in all early Middle-Byzantine churches of the Greek School; it disappeared towards the end of the 11th century only to be replaced by an oblique-cut, poros one in the next century.[48]

The stone cornice,[49] oblique-cut in cross-section, which runs the whole east external facade at the height of the window sills (Fig. 4) appears in Athens already in the earlier church of Soteira Lykodemou.[50] The architecture of the latter has been influenced (also when considering the plan) by that of the Katholikon of Hosios Loukas Monastery at Phokis,[51] which holds strong Constantinopolitan elements among which we may include the distinction of external surfaces by the use of stone cornices. The stone-cornice element described above seems, therefore, to have been introduced to the religious architecture in Athens by the makers of the church of Soteira Lykodemou and to have furthermore been imitated by the makers of Kapnikarea as well as by those of posterior Athenian monuments such as St Theodores,[52] Dafni,[53] Gorgoepikoos[54] and Omorfi Eklissia at Galatsi.[55]

A similar stone cornice defines the base of the southern cross-arm.[56] This element is also related to the Constantinopolitan architectural tradition. The Greek School made limited use of it mainly from the 12th century onwards.[57] In Athens, this element meets at the churches of Kaessariani Monastery and Gorgoepikoos by the Athens Metropolitan Church.[58]

[45] Vokotopoulos, *Ναός Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου*, 164.

[46] Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 126–127.

[47] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, figs. 58, 130; A. Vassilaki-Karakatsani, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Athens 1971, pl. 1.

[48] Vokotopoulos, *Ναός Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου*, 165.

[49] Velenis, *Ερμηνεία*, 46ff.

[50] *Ibid*., fig. 20; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, pl. 52.

[51] L. Boura, *Ο γλυπτός διάκοσμος του ναού της Παναγίας στο Μοναστήρι του Οσίου Λουκά*, Athens 1980, figs. 1, 2. For the relation between the two monuments v. Bouras, *Η αρχιτεκτονική της Σώτειρας Λυκοδήμου*, 73–74; idem, *The Soteira Lykodemou*, 21–23. At the church of Panagia the cornice lays at the offing-height of the windows arches; this one is chronologically the first example ever in Greece (v. Velenis, *Ερμηνεία*, 49).

[52] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 23; Ch. Bouras, *Middle-Byzantine Athens: planning and architecture*, in: *Athens from the Classical period to the present day (5th century B.C. – A.D. 2000)*, Athens 2000, fig. 8.

[53] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 69.

[54] *Ibid*., figs. 40, 51.

[55] Bouras, *Middle-Byzantine Athens*, fig. 10. For more examples v. P. L. Vokotopoulos, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Σταμνά*, ΔΧΑΕ 4/21 (2000) 22; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 388, figs. 5, 40, 63, 71, 88, 104, 127, 140, 186, 189, 230, 231, 257, 411.

[56] Velenis, *Ερμηνεία*, 53.

[57] *Ibid*., 53; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, figs. 23, 40, 71, 187, 410.

[58] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, figs. 109, 111, 46.

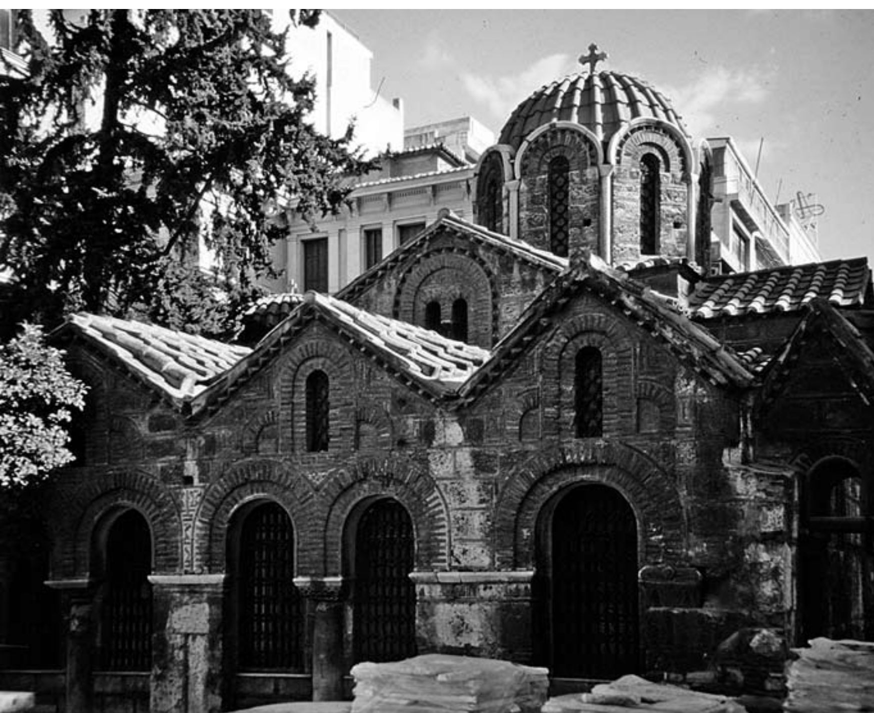


Fig. 9. Kapnikarea. West view

A new sort of brickwork, originating from Greek decorative themes, also appears for the first time at Kapnikarea. We may attribute this to the phenomenon of a general spirit of classicism prevailing in the Greek School of architecture at this time. The new brickwork theme consists of a gradual decorative pattern,[59] a sort of simple meander. We may see this pattern repeatedly at the window lunette of the middle apse of the bema at Soteira Lykodemou church.[60] At Kapnikarea, the theme ends in a short band crowning the horseshoe arch of the south entrance gate (Fig. 2) as well as the arch of the double-light window of the prothesis apse.[61] This theme, used in either a simple or a more complex way, became quite popular in later years and ended up used with intensively eccentric intentions during the 12th century.[62] At Kapnikarea, a similar pattern was used extensively to decorate the posterior exonarthex walls.

The dome is one of the so-called Athenian type (Figs. 4, 5):[63] it has an octagonal drum at the tips of which there are marble colonettes of semi-octagonal profile; these colonettes are crowned by plain, dosseret-like capitals which meet oblique-cut, slightly horseshoe-shaped, marble cornices. At these eight points, where the rain water is gathering, there are animal-figured, slender waterspouts[64] of which only four survive at the eastern part (Fig. 5). Their shape is of a roughly formed lion-head where the eyes are specifically emphasized and have inlaid pupils. The sides of each spout are covered by concentric rectangles. This last decorative element distinguishes them significantly from the naturalistically decorated waterspouts of the church of Panagia at Hosios Loukas Monastery.[65] At each side of the dome there is one single-light window where the only brick element is the stepped frame of the light arch. This dome seems to be similar, in its basic features, to those of the rest of the 11th century monuments in Athens. Exceptions are the domes of the churches of The Holy Apostles Solaki, inside the Ancient Forum (ca. A.D. 1000) and St Theodores at Klafthmonos (ca. A.D. 1065); these two examples have double-light openings[66] and seem to bear the influences of the elaborate dome of Panagia church at Hosios Loukas Monastery (second half of the 10th century), by which this new architectural form seems to have been introduced in Greece.[67]

The Kapnikarea dome is clearly more simple than that of St Theodores at Klafthmonos Square. In fact, at Kapnikarea, an effort is revealed to adapt the Athenian type of dome to the limited potential of the masons at the Theme of Hellas. Double-light windows have become single-light and waterspouts become especially slender, having now lost the organic connection with the arches among which they come in. They have also lost the naturalism of the Panagia chucrh lion-heads and they are sustained by undecorated dosseret-like capitals. Such capitals, at the church of St Theodores at Klafthmonos Square, still maintain one champlevé schematized palmette. Still, the latter monument was the work of a superior military officer (a spatharocandidatos)[68] who could probably afford the large expense, unlike the donor of Kapnikarea whose possibly limited finances dictated the limitation of carved ornaments to the most conspicuous marble architectural parts laying at the lower zones of the church. The light and elegant dome of Kapnikarea would serve as model for the posterior examples of the same type.

All the above arguments concerning the Kapnikarea architecture, compared to that of the other Byzantine monuments in Athens, contribute to the dating of the church shortly after the A.D. 1050. We should, in fact, date its construction to some time between the erection of the Soteira Lykodemou church (ca. A.D. 1015–1031) and the destroyed church of Prophet Elias at Staropazaro (first half of the 11th century),[69] on the one hand (two monuments where pseudo-kufic brickwork and dentil courses are abundantly used), and that of the St Theodores church at Klafthmonos (ca. A.D. 1065), on the other hand, where pseudo-kufic decoration in the joints is non-existent. We should definitely date the Kapnikarea church much earlier than those of St Nicolas Ragavas and St Catherine at Plaka (last quarter of

[59] Megaw, *Chronology*, 118–120, fig. 5A; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 348, pl. 9.

[60] Megaw, *Chronology*, 118, pl. 31, 4; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 348.

[61] Megaw, *Chronology*, 118, figs. 5B–5H; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 348. At the prothesis, it is in most part spoiled; it survives best at its southern starting point.

[62] Megaw, *Chronology*, 118, fig. 5A; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 348, pl. 9.

[63] Megaw, *Chronology*, 131–132; L. Philipidou, *Η χρονολόγησις της Μεταμορφώσεως Σωτήρος Αθηνών*, Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 5 (1970) 84–85; Boura, *Ο γλυπτός διάκοσμος*, 22–25.

[64] Boura, *Ο γλυπτός διάκοσμος*, 39–40, figs. 56, 61, 62.

[65] *Ibid*., figs. 36–42.

[66] Frantz, *The church of the Holy Apostles*, pls. 8, 24, 25; Boura, *Ο γλυπτός διάκοσμος*, fig. 55; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 131–132, pls. 47β, 49.

[67] Boura, *Ο γλυπτός διάκοσμος*, 22ff.

[68] Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία*, 73.

[69] Sinos, *Die sogenannte Kirche des Hagios Elias*, 351ff; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 344.

the 11th century);[70] in the latter, pseudo-kufic decoration does exist in the joints but it is more degenerated than that of the monuments dating in the first half of the century, in Athens. Furthermore, in the latter monuments, new simple kufic-like decorative patterns have already appeared. These consist of single bricks lined up under the gable roofs in the place of triangular ashlar blocks. These standing bricks solved structural problems deriving from the close vicinity of the window arches to the inclined cornices of the gable roofs. These kufic-like standing bricks, so carefully and somewhat effectively arranged, will not be found in the original church of the Kapnikarea complex. What has been mentioned above regarding the two monuments in Plaka also can be said of monuments dated from the end of the 11th century until the beginning of the 12th, in Athens, such as the Metamorphosis on the northern slope of the Acropolis (ca. A.D. 1100), the St John Theologos at Plaka (ca. A.D. 1100) and the Asomatoi at Thiseio (third quarter of the 11th century).[71]

The church has been planed and constructed with care and interest for a use of new distinct architectural elements introduced in Attica by the Soteira Lykodemou. However it was, successfully adjusted to the local architectural traditions which were being molded in Central Greece at that time. The latter monument, which is closely related to the definitely imperial foundation of the Hosios Loukas Monastery at Phokis, seems to have been also closely related to the government. It could be related to the interest which was demonstrated again by the imperial family on the, at that time, politically and economically unimportant medieval town of Athens.[72] Moreover, the town of Athens seems to have always been carrying the baggage of its brilliant spiritual past which distinguished it from other Greek settlements and which the educated Byzantines never ceased to be conscious. As C. Mango noted, the Byzantines never acknowledged an interruption in continuity with the antique civilization.[73] The interest now shown on Athens by Constantinople came, on the one hand, from political expediency related to the fact that the Balkans and especially the area of contemporary Greece was becoming strategically important at that time in a way to serve as barrier for the continuously increasing economic power of the West; which was soon to turn out to be the biggest menace to Byzantium, with the Norman raids and the Crusades. On the other hand, that interest was not devoid of sentimental factors related to the forceful emperor Basil II Bulgaroktonos (A.D. 976–1025). The emperor came to Athens in 1018, after his victory against the Burgarians, to worship the Virgin at the church of Panagia Athiniotissa, inside the Parthenon on the Acropolis. One might assume that, with this kind of symbolic worship, the emperor intended to advertise the unity between the ancient Greek spirit and the Christian faith as well as its keeping the cultural traditions of the multiethnic empire, to quote A. Christophilopoulou's apt remark.[74] This classical Greek spirit is indeed ascertained to have been emphasized in medieval Athens' artistic creation which particularly flourished at this time, but which also demonstrated classicistic retrospective attempts at all times.[75]

This classic Greek spirit of moderation (metron) and harmony and also of adjustment of the building to the humans whom it serves and aims to raise spiritually marked the church of Kapnikarea, too. The latter, together with its adjacent structures, gives today inside

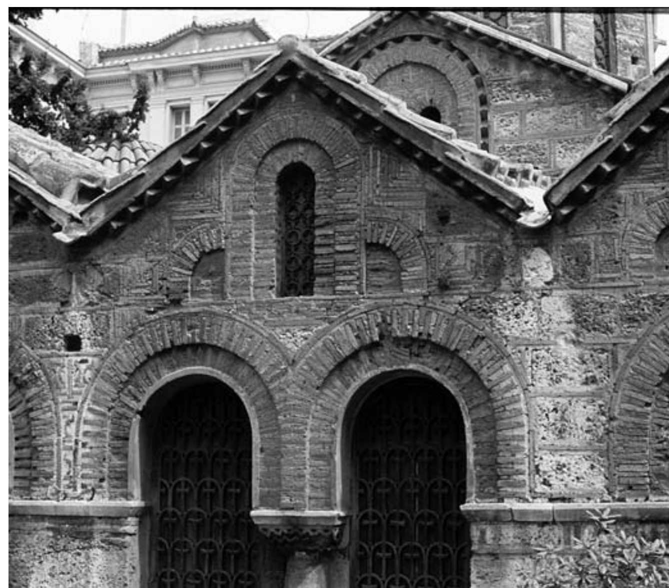


Fig. 10. Kapnikarea. Upper part of the exonarthex

Fig. 11. Kapnikarea. Exonarthex, detail of masonry

[70] Kounoupiotou-Manolessou, *Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς*, 57–58, fig. 6; Megaw, *Chronology*, fig. 27, 1; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, fig. 10.

[71] Kounoupiotou-Manolessou, *Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς*, 57–58; Philipidou, *Η χρονολόγησις*, 87–89; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 52, 35–36; Stikas, *Ο ναός των Αγίων Ασωμάτων "Θησείου"*, 122; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 346–348; Gkioles, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 126. For the function of these new elements v. Velenis, *Ερμηνεία*, 254–255; C. Tsouris, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της Βορειοδυτικής Ελλάδος*, Kavala 1988, 138–139.

[72] For a similar phenomenon of the 5th century v. J. Burman, *The Athenian Empress Eudocia*, in: *Post-Herulian Athens. Aspects of life and culture in Athens (A.D. 267–529)*, ed. P. Castrèn, Helsinki 1994, 80ff; A. Karivieri, *The so-called Library of Hadrian and the Tetraconch church in Athens*, in: *Post-Herulian Athens*, 11–112.

[73] C. Mango, *Antique statuary and the byzantine beholder*, DOP 17 (1963) 69. Cf. H. G. Beck, *Η βυζαντινή χιλιετία*, transl. D. Kourtovik, Athens 1992, 15ff.

[74] A. Christophilopoulou, *Βυζαντινή Ιστορία Β΄ 2 (867–1081)*, Athens 1989, 172–173.

[75] Cf. Bouras, *Middle-Byzantine Athens*, 223ff.

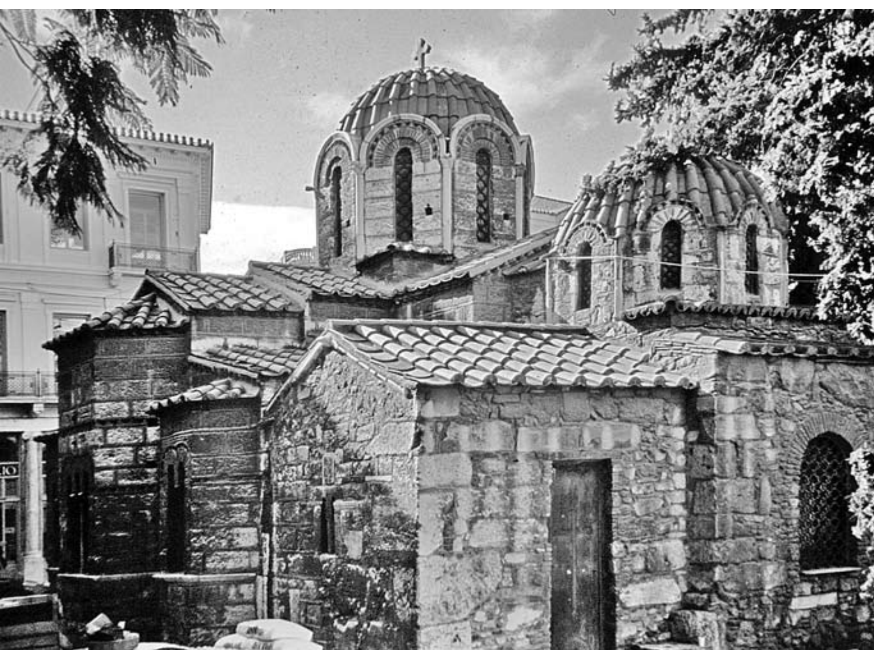


Fig. 12. Kapnikarea. Northwest view of the chapel

the impression of calm spaciousness and employs the predominance of curves to embrace the faithful with intimacy in its bosom, to calm their souls and bring them to discreetly approach God who is always their supporter and never awe-inspiring. The exterior of the monument exudes grace and harmony and light uplift, with the help of the small successive roofs and the alternation of straight and dominating curved lines.

The exonarthex and the propylon

Most probably in the early 12th century, an oblong open portico with double- or single-light openings was added all along the west side of the south church and the adjacent chapel of St Barbara. The openings were defined by wall-piers at the ends and by piers and unfluted columns at the center (Figs. 8, 9).[76] The portico was roofed by four saddle-roofs covering an equal number of vaults of which three were transverse barrel-vaults while the second from the south was a cross-vault.

The vaults are supported by five arches. These arches advance, on the west side, towards the built up parts of the portico. On the east side, the two terminal arches are based on two marble corbels, whereas the three intermediate ones on three pilasters attached to the original western facade of the church. This last observation certifies that the addition of the portico was posterior to the construction of the church. These fine pilasters are crowned by pilaster-capitals; being parts of possibly Early-Byzantine (5th century) pier-capitals which bore decoration consisting of acanthus and darts leaves framing a medal with a cross. It remains unknown when this portico was walled in its lower part and blocked up with a glass partition in the upper part, thus being transformed in an exonarthex.

The addition of an open portico to the older church may be included in the broader "renaissance" spirit of the times of emperors of the Macedonian and Comnenian Dynasties. This spirit became more intensive in architecture from the second half of the 11th century onwards and, at the same time, it was lent a mannerist nuance. In this specific case, this appeared with the architectural composition parts presenting a tendency for "self-existence"; this is also characteristic of antique art. The use of columns and old carved architectural members in the exterior of the church which is quite emphasized at the Kapnikarea portico and will reach a peak a bit later, at the church of Gorgoepikoos;[77] the underlined straight lines, the emphasized use of pointed gables, the symmetrical and harmonic arrangement of the openings; last but not least, the interest for a very well-looked-after external brickwork decoration the themes of which were inspired by the Greek decorative arts. The complete degeneration of the eastern pseudo-kufic brickwork decorative patterns which were predominant from the second half of the 10th century:[78] all the above reveal intensive extroversion, which appertains to the antique art, a pursuing of perfection and an abandonment, to some degree, of the Byzantine graphic irregularity.

According to the remarks of Ch. Bouras,[79] the open porticoes principally on the Greek Byzantine churches' western facades constitute a new typological feature of the 12th century. Two more examples with similar arrangement, dating in the 12th century, survive in Attica: at the Monasteries of Daphni and Hosios Meletios.[80] Among these monuments, the most impressive, beautiful and light, as well as distinguished for its intense decorative strain aiming to set off the church's facade is that of Kapnikarea. The other two have simpler facades, due to a lack of windows, while the addition of an upper floor makes them somewhat heavier and gives them more of a functional character.

Large ashlar-blocks coming from ancient building material have been used for the construction of the lower parts of the portico's wall-piers and piers – a common practice during the Middle-Byzantine period (Fig. 9). A particularly well-done cloisonné masonry has been employed for the upper part of the portico, starting at the offing-point of the openings' lights and going as far up as the roof. Brickwork covers the surfaces which lay under the arches in a skillful and carefully symmetrical way where ashlars would be difficult to use. It also decorates the lateral semi-arches which frame the lobed windows of the gables at their base (Fig. 10).

The slightly raised lateral semi-arches[81] which frame the lobed windows at the exonarthex of Kapnikarea with purely decorative intentions assist the incorporation of the openings into the gables' acute angles in harmony

[76] Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία*, 69ff, figs. 55–57; Megaw, *Chronology*, 107–108, 112, 118, 120, 129; Nikonanos, *Κεραμοπλαστικές κουφικές διακοσμήσεις*, 339–340, figs. 4, 5, drawing 5; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 49–50, 363–364, 396, 468, figs. 28, 29, 398, 400.

[77] Bouras, *Middle-Byzantine Athens*, fig. 11.

[78] Cf. Ch. Bouras, *Βυζαντινές "αναγεννήσεις" και η αρχιτεκτονική του 11ου και του 12ου αιώνα*, ΔΧΑΕ 4/5 (1966–1969) 262ff.

[79] Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 363.

[80] *Ibid*., 114–117, fig. 110, pp. 232–235, fig. 262, pp. 363–398.

[81] Millet, *L'école grecque*, 207ff; Megaw, *Chronology*, 126–128; Velenis, *Ερμηνεία*, 262ff.

and artistry. Semi-circular lateral arches at both sides of openings first appeared in Athens at the west gable of Soteira Lykodemou;[82] there, they lay at a lever higher than the sill of the opening. Likewise, at the south and west cross-arms of St Theodores at Klafthmonos Square where they are, moreover, placed higher, touching the sloping cornice of the roof and covering the triangular void spaces at both sides of the window. Their quadrant tympanum is filled in with single bricks which either form angles or are arranged in successive horizontal bands[83] accordingly.

At the exonarthex of Kapnikarea the lateral semi-arches are arranged on the same line as the window-sills[84] and lay in perfect harmony with the accommodating triangular spaces. Still, here one might observe stronger intentions for a decorative role of the lateral semi-arches, since, laying at a certain distance from the sloping roof, they do not serve any structural purpose for completing the triangular void spaces at both sides of the windows. Instead, the void spaces have been completed to a large extent by bricks arranged horizontally or vertically in a way to form successive angles. In a more recherché way here they fill in their quadrant tympana either with successive bands of simple bricks or with degenerated kufic-like patterns.

Certain of these pseudo-kufic patterns recall those of the south church (Fig. 7). Here, moreover, one may notice a rather more advanced tendency for sophistication, refinement and degeneration of older traditional themes. More visible triangular or quadrangular ends are added to the five patterns that look more like those of the church thus making appear new elaborate S-shaped patterns.[85] The step pattern, similar to that of the church, occupies more space here, over the double-light openings. At the top of gables there also appear bricks cut in a decorative way, a common practice from the end of the 11th century. All the above, in conjunction with the rest of the classicizing mannerist features that we have already discussed here, allow a dating of the exonarthex much later than the completion of the south church, most probably in the early-12th century.

An elegant two-column propylon is attached to the south side of the portico (Figs. 2, 9).[86] Two-column barrel-vaulted propyla built in front of small entrance gates in order to set them off are characteristic of the 12th century architecture in Greece.[87] The propylon rests, at the north side, on the south arch of the portico; the arch lays slightly further inside in relation to the front of the church's south wall, so part of its lateral arches is covered by the walls that blocked up the openings of the portico at both sides of the door. The west part of the portico's south wall, which ends at about a half-meter distance from the portico's ceiling thus forming a step, is contemporary to the west wall-pier of the portico. There also was a similar step at the north edge of the portico wall, on which the more recent lobed belfry rests today. There, too, alike the south edge, the roof of the contemporary exonarthex stops slightly further inside in relation to the edge of the chapel wall.

At the SW corner of the building, one may indeed notice a problem when it comes to the effort for a harmonious joining of three different buildings; this resulted to the creation of an inelegant step at the SW edge and to the concealment of parts of the lateral arches of the propylon (Figs. 8, 9). It remains uncertain if there was an according propylon also at the north wall of the portico, which was later ruined together with the north chapel. The similarity in masonry between the propylon and the portico, as well as the way their walls interlace, both provide good grounds for assuming their contemporary construction.

The unfluted thin columns and the small cubic (6th century) capitals which crown them and whose dentelated decoration is cut off at their upper parts, as well as the ones that were used as bases, are all spolia. They probably come from early-christian ciboria. On the capitals rest two marble corbels, each side of which is built in the south wall of the portico.

The propylon has three small brick arches the southernmost of which is wider and slightly horseshoe-shaped so as to harmonize with the one at the southern gate, walled in today, of the church. On the contrary, a similar propylon that meets at the Hagia Moni Areias, outside Nafplion (A.D. 1149),[88] has a double poros arch according to a general tendency of the 12th century to substitute stone arches and cornices for brick ones. This in conjunction with the rest of structural and morphological features of the portico indicating that the propylon of Kapnikarea was somewhat anterior to the one of Hagia Moni Areias, during the early-12th century. We may notice the existence of a brick dentil cornice under the building's intensely sloping five-part-roof that forms gables in three of its four facades. In the inside, the ceiling is a pendentive dome.

It remains strange why the propylon was placed at one of the narrow sides of the portico, framing a new and especially arranged imposing entrance gate, instead of framing the nearby older gate at the south side of the church. It's possible that the portico was originally closed-up serving as an exonarthex since the latter was funtionally necessary in Monasteries' Katholika.

The St Barbara chapel

The northern chapel, which is dedicated to St Barbara, is an aisleless domed church. The especially careless masonry and the vulgar dome – the results of an awkward attempt to imitate the Middle-Byzantine dome of the southern church – point to the church in its present form (Figs. 1, 12) being considerably later: it should be dated

[82] Velenis, *Ερμηνεία*, 265–266, pl. 87α.

[83] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 24; Megaw, *Chronology*, 127, pl. 31, 3; G. Velenis, *Ερμηνεία*, 266.

[84] *Ibid*., 266, pl. 87β; Megaw, *Chronology*, 127–128, pls. 31.1–2; Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 27; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, fig. 29.

[85] Cf. Tsouris, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, 138.

[86] Velenis, *Ερμηνεία*, 268, n. 1; Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 49–50, 365–366, 411, figs. 28, 29, 439; Bouras, *Βυζαντινές "αναγεννήσεις"*, 264, n. 98.

[87] Bouras, Boura, *Ελλαδική ναοδομία*, 365–366. For large and more complex propyla v. *ibid*., 366–367; N. Gkioles, *Συμβολή στην ερμηνεία των μικρασιατικών στοιχείων της τέχνης του δεκάτου αιώνα στη Μάνη*, Δελτίον Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών 5 (1984–1985) 71ff.

[88] Bouras-Boura, *Ελληνική Ναοδομία*, 81–85, figs. 70α, 70ε, 71α, 396, 440.

if not in the late Ottoman period then – even more probably – shortly after the Liberation of Greece – definitely before the 1836-aquarelle, mentioned above, was painted (since in that, the chapel is clearly seen). The tradition suggesting that the 1821-Revolution chieftain, P. Prendzas[89] was the donor of the chapel could be based on a fact. It possibly is not unreasonable to suppose that the destruction of the original chapel was caused by a bomb which fell from the Acropolis during its siege by the Turks in the years 1826–1827 during the Greek War of Independence, as was the case with the church of Soteira Lykodemou.

A chapel, moreover, existed from the 11th century. It was probably built shortly after the erection of the southern church had begun. This assumption is supported by evidence of cloisonné masonry surviving in the east (Figs. 1, 4, 12) and the west facades. In the south part of the east facade, a piece of masonry similar to – and partly adjoining – that of the cruciform church may be noticed. At the lowest point, a vertical 2,35 meters-high joint clearly distinguishes the two buildings. From that point upwards the courses sink into the south church's eastern wall. The cross shaped by big ashlar blocks, at a low level, is different, smaller and more well-done than the ones of the south church; the chapel shares this feature with monuments of the advanced second half of the 11th century, e.g. the church of Asomatoi at Thiseio.[90]

The above observations allow the assumption that the erection of the north chapel was contemporary with the completion of the south church. The construction of the south church appears to have been interrupted at the offing-height of the apses windows' lights and of the lowest dentil course at the south side. Shortly after, when the construction works were resumed, the addition of the north chapel must have been decided. Considerable evidence to support this assumption is conveyed by the difference in the two mortars' composition: this of the lower parts of the north church consists of lime, crushed brick and sand and is thick-grained, while that of the upper parts of the south church and of the surviving original wall of the north chapel is of a similar consistence but fine-grained.

After the coating of the western wall of the chapel had been removed to the offing-point of the western opening's arch, this wall proved to have been built – probably in its whole extent – in a Middle-Byzantine cloisonné masonry, similar to that of the surviving piece of masonry at the east side.

The addition of the aisleless chapel probably served dormitory purposes, what occurred often in Byzantium.[91]

[89] Kambouroglou, *Αι παλαιαί Αθήναι*, 244.

[90] Stikas, *Ο ναός των Αγίων Ασωμάτων "Θησείου"*, 117, fig. 2; Hadji-Minaglou, *Le grand appareil*, 176, pl. 2.1.

[91] Cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 40ff; S. Ćurčić, *Architectural significance of subsidiary chapels in Middle-Byzantine churches*, Journal of the Society of Architectural Historians 36 (1977) 94ff; R. G. Ousterhout, *The architecture of Kariye Camii in Istanbul*, Washington D.C. 1987, 110ff.

The marble screen

The contemporary marble screen was built in 1961/1962, as an imitation of the Middle-Byzantine one (of which one panel was found),[92] in order to replace the former high wooden screen dating in 1937/1938.[93] The marble shrines in relief on the sanctuary piers, which frame the two despotic icons of Christ and the Virgin, must belong to the same period of 1961/1962.

The frescoes and the mosaic

No existence of Byzantine frescoes in the monument has ever been pointed out. The contemporary "Neo-Byzantine" paintings of the church date back to the 1940s. A large part of it was made by Photis Kontoglou who began with the fresco of the apse in 1942; this was his first work in Attica. The painting of the church was completed by his students,[94] a fact that changed the style, the color range and, therefore, the whole aesthetic result that Kontoglou intended to produce. What derives from the frescoes of the bema, the dome and the south wall is that Kontoglou tried to lend to the monument the austere and serious, calm, classicizing Byzantine style of the early Post-Byzantine period.[95] One may, moreover, notice several derivations from the traditional Late-Byzantine iconographical program which it intends to imitate; one may also notice misunderstandings of iconographic details, such as the one at the Preparation of the Throne, painted at the bema barrel-vault, where the basic element of the theme's doctrinaire meaning (i.e. the throne as symbol of the Father-God) is, in fact, missing. A few frescoes of Western-influence style, dating to the late-19th century, survive at the narthex and the exonarthex. The mosaic at the south propylon, representing the Virgin in the type of the Hodegetria holding Christ in her right arm, was made by Elli Voila (1908–1989) in 1936 on a sketch by Aginoras Asteriadis (1898–1977); they were here copying an early-11th century mosaic in the Katholikon of Hosios Loukas Monastery at Phokis.[96]

[92] Lazarides, *ΑΔ (1961–1962), Χρονικά*, 50, pl. 52α.

[93] Chatzidakis, *Byzantinische Athen*, fig. 30; Alivizatos, *Καπνικαρέα*, 177–178, figs. 12, 13.

[94] Those were N. Papanikolaou and G. Karpodinis, whose inscriptions survive in the diakonikon.

[95] N. Zias, *Φώτης Κόντογλου*, Athens 1991, 110–111, 128–129, figs. 290, 291, 293, 382–385.

[96] *Ibid*., 110, n. 3; Alivizatos, *Καπνικαρέα*, 177–178 (here, it is incorrectly stated that the sketch was made by the artist Stergiadis (?); *Λεξικόν Ελλήνων Καλλιτεχνών – Ζωγράφοι – γλύπτες – χαράκτες, 16ος–20ος αιώνας*, Athens 1997 (entry "Voila-Laskari, Elli"); for the mosaic at Hosios Loukas cf. M. Chatzidakis, *Όσιος Λουκάς*, Athens 1996, fig. 32.

Црква Капникареја у Атини: храм Универзитета у Атини
Белешке о њеној историји, типологији и форми

Николаос Јолес

У чланку је детаљно представљена Богородичина црква у Атини, позната под именом Капникареја, која потиче из средњовизантијског раздобља. Црква се налази у центру града и преживела је неколико покушаја уништења током XIX века. Након обнове 1935. године постала је црква Универзитета у Атини. Назив јој највероватније потиче од презимена ктитора (Капникарис) који је био сакупљач пореза званог капникон. Првобитно је црква Капникареја била католикон манастира, а данас је то комплекс грађевина који чине три целине из различитих раздобља.

Црква Ваведења Богородице је куполна грађевина, са основом у облику уписаног крста, која је на основу морфолошких критеријума датована у време непосредно после средине XI века. Њена архитектонска пластика у секундарној улози није разматрана у раду. Спољна припрата вероватно потиче с почетка XII столећа. Мања, северна црква комплекса посвећена је светој Варвари. Реч је о једнокуполном храму подигнутом током отоманске епохе на месту капеле из XI века. Мермерни иконостас саграђен је 1961. године, а фреске и мозаици у цркви потичу из друге половине XX столећа.

Свети Ђорђе у Горњем Козјаку
Опажања о архитектури

Војислав Кораћ

UDK: 726.5.033.2(497.7 Gornji Kozjak)

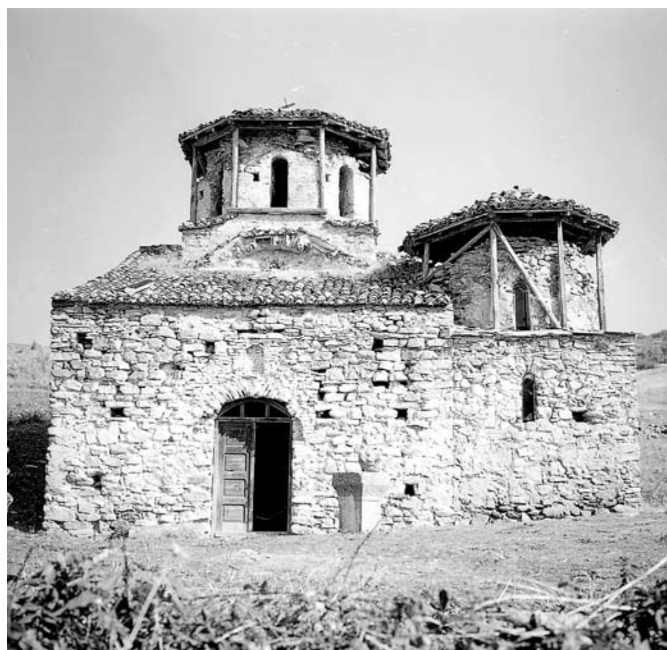
У раду се црква Светог Ђорђа посматра на нов начин, као особено решење с једном куполом над простором који је уоквирен зидовима. Аутор види узор у једној сиријској химни у којој се описује црква Свете Софије у Едеси.

Црква Светог Ђорђа одавно је, као изузетан споменик по структури и облицима, као и због више слојева фресака, постала предмет пажње угледних историчара уметности. Ни време ни околности у којима је црква настала нису поуздано установљени. Положај Светог Ђорђа такође је изазивао недоумице. Пошто сам, новембра 1963. године, био у прилици да посетим споменик и при том, уз белешке, направим и одговарајуће архитектонске снимке и фотографије, овај рад пишем у жељи да увећам сазнања о Светом Ђорђу.

Црква Светог Ђорђа представљена је у обимном тексту Ст. Михајлова.[1] Уводни део текста односи се на положај и затечено стање цркве. Архитектура је приказана на уобичајен стручни начин: простор, конструкција, облици.

Храм се налази у селу Горњи Козјак, десетак километара од Штипа (у Македонији), у близини средишта Баргалске епископије. После помињања делимичног разарања цркве и обнове која је претходила затеченом стању Ст. Михајлов прелази на њен опис.[2] Представио је наос, као и његове појединости – прислоњене лукове, отворе, дебљину зидова. Посебно је описао припрату, издвајајући тролучни пролаз између припрате и наоса. Потом се даје податак о попречном полуобличастом своду припрате, због којег је њен кров нижи од крова наоса. На слици 6 види се унутрашња страна поменутог тролучног пролаза, зид иза њега, поткуполни лук и део куполе. Приметна је геометријски добра конструкција три мала лука, поткуполног лука и два пандантифа. Поткуполна конструкција изведена је опеком.

Наос и купола, представљени у основи и фотографијама, детаљно су описани. Делимично обрушена купола изнутра је кружна, а споља осмострана (сл. 5). На бочним странама наоса налази



Сл. 1. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, западна фасада

се по један двојни прозор (сл. 2). И апсида је у раду детаљно описана, као и предапсидални простор, а дате су и одговарајуће мере. У наставку текста приказан је посебан простор дограђен уз јужну страну припрате. Аутор истиче да је кружни тамбур његове куполе знатно ужи од простора испод ње (сл. 1).

После подробног представљања цркве и тумачења целине и појединости Ст. Михајлов обавештено наводи имена водећих историчара уметности – бугарских, француских, српских, руских – који су се овим храмом бавили. При том као најближе паралеле цркви у Козјаку помиње типолошки најближа решења. На крају је дат осврт на начин грађења, преправке и тип архитектуре.[3] По мишљењу аутора, црква је саграђена у време царева Бориса и Симеона.[4] Настојећи да објасни концепцију цркве, аутор говори о двема сличним куполним црквама у Мородвизу и Жигањцима, уз које би могла да стоји и црква у Кочанима.[5]

---

[1] Ст. Михаилов, *Козяк и Брегалнишката епископия*, Известия на Българския археологически институт 15 (1946) 1–23.

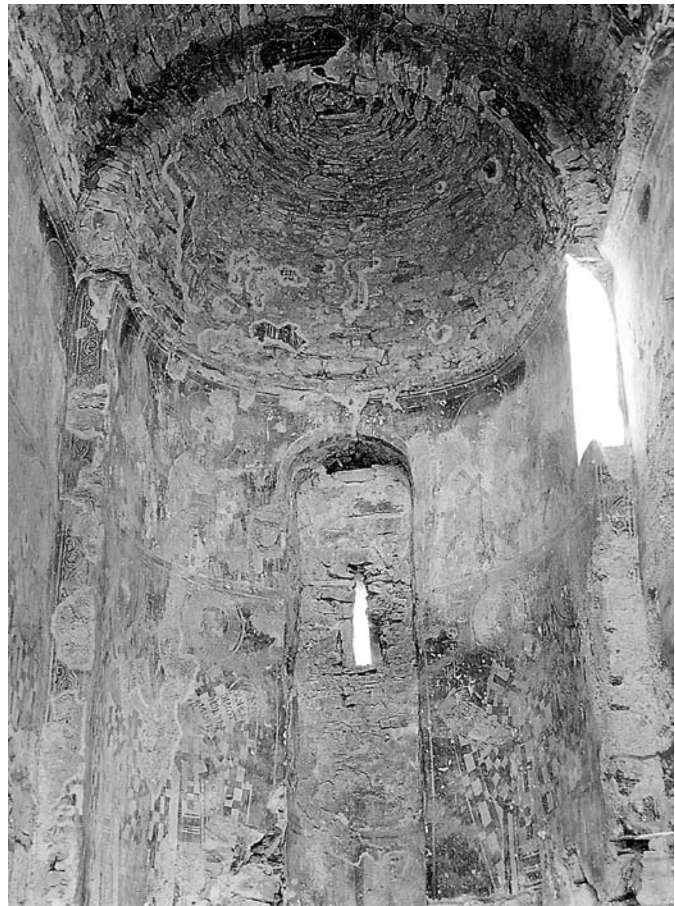
[2] *Ibid*., 6, сл. 2.

[3] *Ibid*., текст и напомене на стр. 13–18.

[4] *Ibid*., 19.

[5] *Ibid*., 19–22.

Сл. 2. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, јужна фасада



Сл. 3. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, апсида

Цркву Светог Ђорђа у Козјаку имала је у виду и Блага Алексова,[6] а Загорка Расолкоска-Николоска писала је о њој у два маха. У првом раду изнела је резултате испитивања,[7] а говорила је и о декоративној пластици, остацима баргалске ранохришћанске базилике и затим опширније о остацима фресака и историјским подацима у вези са спомеником. У другом раду о цркви Светог Ђорђа реч је о археолошким истраживањима и зидном сликарству.[8]

О фрескама у Светом Ђорђу у Горњем Козјаку писао је Војислав Ј. Ђурић, а пажњу им је посветио и Иван М. Ђорђевић.[9]

Наос, изнад којег је купола, олтарски простор и припрата у правоугаоном оквиру могли би цркву Светог Ђорђа прикључити једнобродним црквама с куполом (сл. 7).[10] Структура њеног средњег дела с куполом могла би се објаснити као сажимање поткуполне структуре развијеног уписаног крста с куполом, као што је учињено с црквом Светог Пантелејмона у Нерезима. Стога се указала могућност одговарајућег датовања цркве у Горњем Козјаку у XII век – у слободнијем тумачењу – пошто поузданих елемената за датовање Светог Ђорђа нема.[11]

Смисао и порекло концепције остварене у цркви у Горњем Козјаку највероватније се могу објаснити особеним извором. Из основе, занемарујући накнадно подигнуту зграду уз западни део јужног зида, чита се беспрекорна геометрија пројекта. С једнаком пажњом замишљени су и изведени наос, олтарски део и припрата. Грађење куполе одредило је структуру наоса, чији су делови у потпуној симетрији. Основни ослонци су четири угаона ступца, зналачки уграђена у целину. Угаони ослонци, ступци, уграђени су у основу цркве тако да у простору не изгледају као посебни, самостални носачи горње конструкције. Они носе полукружне лукове, заправо сводове, на којима је, као и на угаоним пандантифима, изграђена купола правилне кружне основе. Симетрија је поштована у детаљима. У западним странама источних ослонаца налазе се полукружне нише, а на источним странама западних ослонаца троугаоне нише. Две нише на источној страни можда су биле намењене за проскомидију и ђаконикон, што би говорило да је иконостас стајао испод источног дела куполе. Постојећи прозори накнадно су саграђени, што се може закључити на основу изгледа фресака, а на источном луку јужног прозора види се слој малтера с фреском који прелази ивицу отвора. Могуће је да су првобитни прозори, у другачијем положају, били бифоре с меноима уграђеним у под цркве. Уз источни поткуполни свод прислоњен је шири свод, на који се надовезује олтарска апсида, изнутра полукружна, а споља тространа, са уском чеоном страном, у којој је прозор.

Припрата је простор издужене правоугаоне основе, постављене уз западну страну наоса. Особена је по свечаном тролучном пролазу који води у наос цркве. Изузетна је, такође, због три спољна улаза која се налазе на средини западног и бочних зи-

---

[6] Б. Алексова, *Брегала – Брегалница во светлината на новите археолошки истражувања*, Гласник на Институтот за национална историја 11/3 (1967) 21.

[7] З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Ѓорѓи во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, in: *Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски*, Скопје 1970, 219–226.

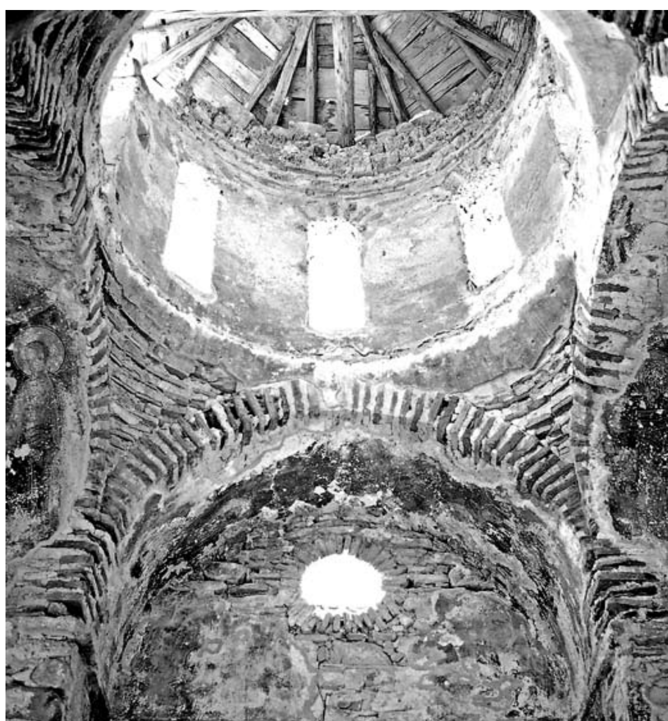
[8] Eadem, *Црква Св. Ѓорѓи во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, Зборник на Штипскиот Народен музеј III–V (1975) 125–139; v. такође К. Томовски, *Прилог кон историјата на архитектурата на Македониа*, 122, in: *ibid*.; у тексту се помиње Горњи Козјак који, по аутору, потиче из X века.

[9] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 138. О сликарству такође: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 61.

[10] V. преглед цркава in: Н. Мавродинов, *Еднокорабната и кръстовидната църква по българските земи до края на XIV в.*, София 1931, 33–57.

[11] В. Кораћ, *О природи обнове и правцима развитка архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије*, ЗРВИ 8/2 (1964) 215.

Сл. 4. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, айсида, дешаљ



Сл. 5. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, куйола

дова. Прихватљива су мишљења свих истраживача да су стубови античког порекла. На основу облика капитела закључује се да би они могли потицати из средњовизантијског раздобља, времена градње цркве.[12]

Прозори имају облик издуженог правоугаоника. Полукружно су завршени. На свакој страни куполе, споља осмостране, налази се по један прозор. Није јасна појава окулуса мањих пречника изнад прозора наоса. Могуће је да су плод неке од преправки.

Горња конструкција је занатски добро изведена, судећи по деловима који су се очували, поткуполним луцима, пандантифима и полукалоти изнад ап-

Сл. 6. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, тролучни пролаз, поглед према западу

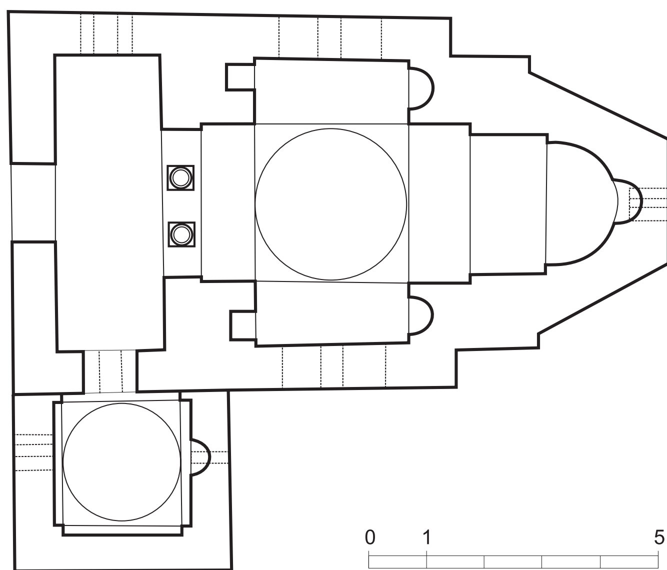
сиде (сл. 3 и 4). За зидање је углавном коришћен локални камен, притесаван приликом уградње. Опека је коришћена у изградњи потпорних лукова и пандантифа. У градњи полукалоте изнад апсиде коришћен је плочасти камен. Висока вредност градитељског пројекта у супротности је с начином извођења зидова грађевине, а нарочито с коришћеним материјалом. Зидови су од камена и кречног малтера. Камен је локалног порекла.

Сличан начин градње примењен је приликом подизања грађевине уз јужну страну припрате. Њена основа је квадратна, зидови масивни, а прекривена је куполом кружног тамбура, у који су уграђени прозори. У стручној литератури наводи се као пример грађевине с нарочитим односом између доњег дела и тамбура који је просторно издвојен у целину мањег пречника тако да изгледа као посебно тело кружног облика постављено на кубично постоље. У приземљу у северном делу налази се пролаз који грађевину повезује с припратом. На средини источног зида је полукружна ниша. Може се сматрати да је реч о параклису с посебном наменом.

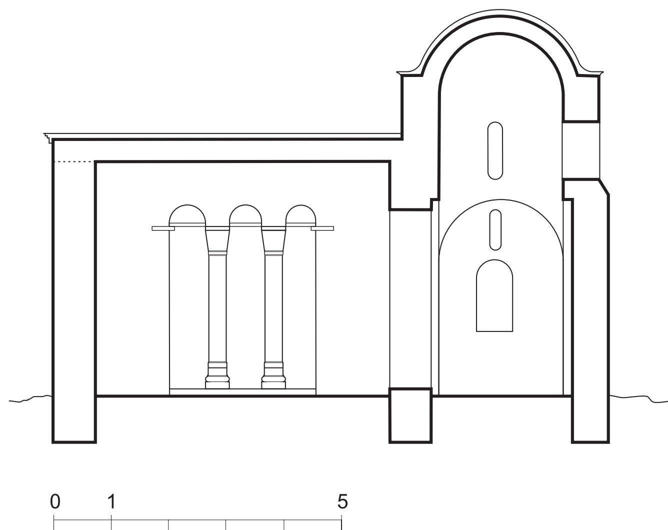
За облик куполе и олтарског простора лако се налазе паралеле у изворним токовима византијске архитектуре, у делима средњовизантијске архитектуре у Цариграду и другим значајнијим средиштима. Припрата је необична, плитка у главном смеру, с три улаза и свечаним пролазом у наос. Личи на свечана предворја. Целина с три карактеристична дела може се назвати једнобродном једнокуполном црквом. У типолошком смислу, придружује се великом броју једнобродних цркава с куполом.[13] Битну одредницу, и у просторном и у симболичном погледу, представља купола с пратећом структуром. О томе уверљиво говоре и положај и размере куполног дела у оквиру це-

[12] M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn 1997, 187–191.

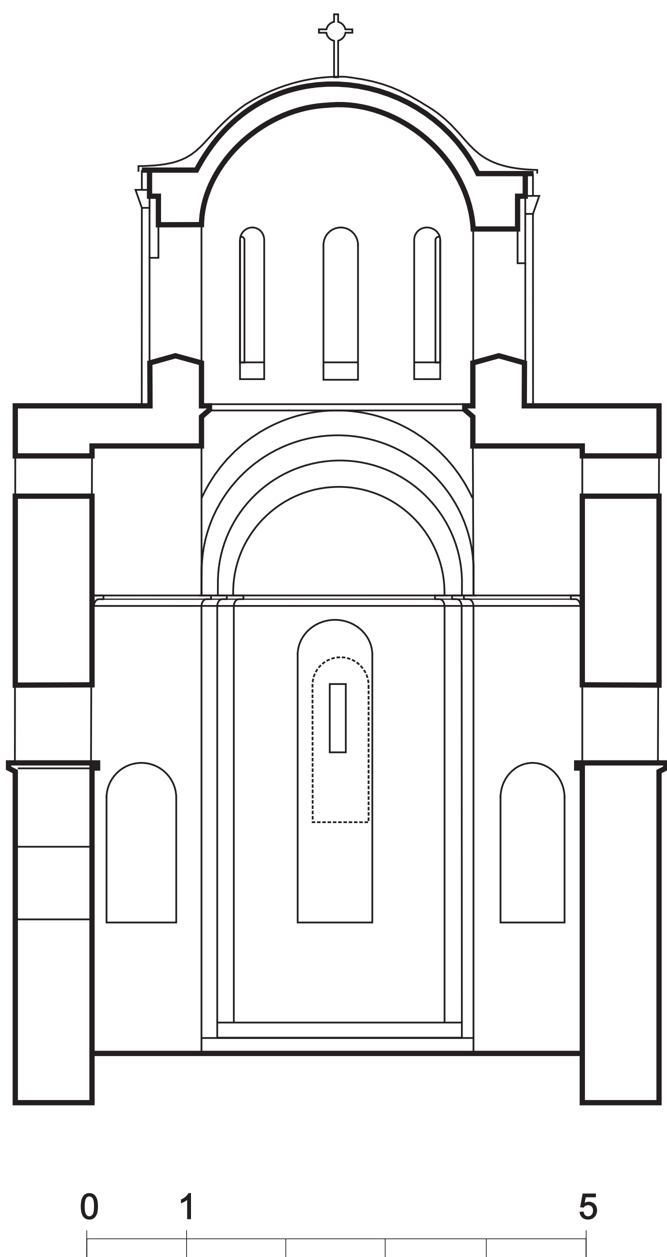
[13] V. н. 10.



Сл. 7. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, основа (све цртеже обрадила је Г. Толић према теренским снимцима аутора)



Сл. 9. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, попречни пресек кроз припрату, идеална реконструкција



Сл. 8. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, попречни пресек кроз куполу, идеална реконструкција

лине. Од најранијих дела византијске архитектуре до њеног позног раздобља купола је била важан чинилац у монументалној (сакралној) архитектури.[14] Грађење храмова код којих је купола покривала читав простор саграђен да би је носио неизоставно је постало предмет посебне пажње. Такав једнокуполни храм је Краљева црква у манастиру Студеници, дело угледног ктитора краља Милутина. По укупној вредности, архитектури и сликарству, она је уврштена у велика остварења српске уметности.

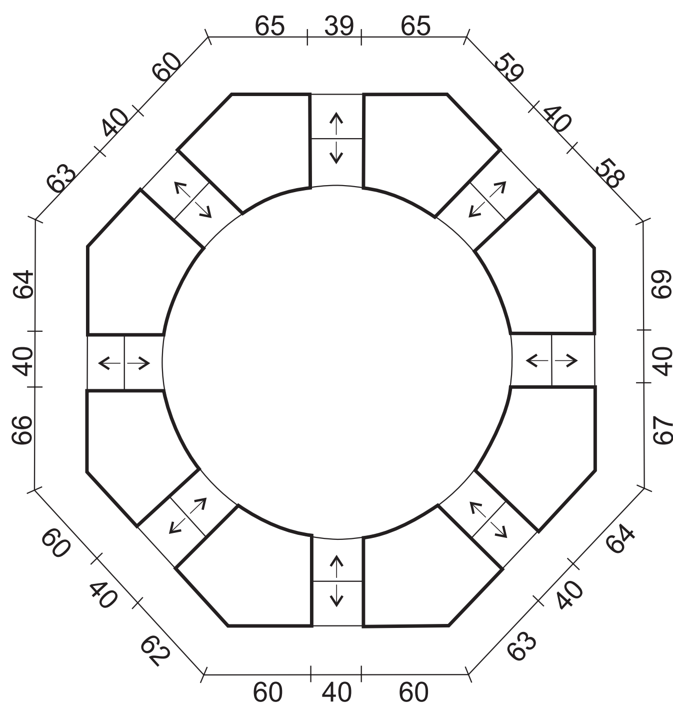
Том делу високе вредности посвећене су две студије које упућују на идејне изворе концепције храма. У репрезентативној монографији Гордане Бабић истакнут је значај тог сразмерно малог споменика са сликарством високих вредности и посебно занимљивим избором представљених личности, твораца литургије и најстаријих епископа из старих хришћанских земаља.[15] Марица Шупут у студији у којој се говори о класицизму у византијској архитектури усредсређује пажњу на симболично значење архитектуре храма и њене изворе.[16] Фреске потврђују намере ктитора да оствари дело достојно Немањине и Савине Студенице, а архитектура укупним обликом упућује на извор и смисао концепције храма. У објашњењу архитектуре Краљеве цркве као вида враћања класичним узорима, вида класицизма, М. Шупут узима као основу једну сиријску химну у којој се описује црква Свете Софије у Едеси. Тај текст је савременој науци представио угледни историчар уметности Андре Грабар.[17] У грађевини коју чине зидови на квадратној основи и над њима једна купола истакнут је познати смисао куполе у храму. Црква Светих Јоакима и Ане у Студеници, која у иде-

[14] В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 71.

[15] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.

[16] М. Шупут, *Два вида класицизма у византијској архитектури*, Зограф 27 (1998–1999) 53–60.

[17] A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge* I, Paris 1968, 31–50 (*Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse du VI[e] siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*).

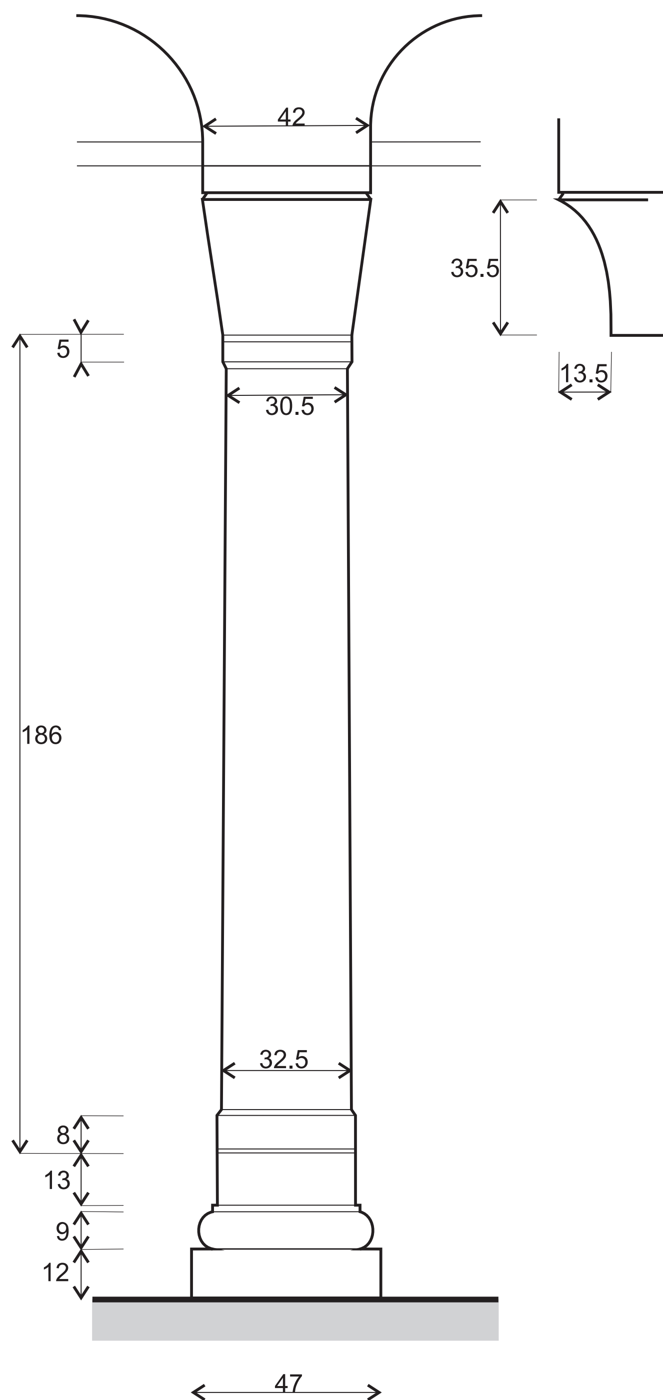


Сл. 10. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, купола, основа

алном смислу представља храм описан у сиријској химни, само је могла да понови неко старије решење. Другачије би било тешко објаснити њену замисао – целовит простор покривен куполом, са упрошћеним олтарским делом.

Црква Светог Ђорђа у Козјаку може се с добрим разлогом схватити као остварење слично студеничкој Краљевој цркви. Друкчијом је чини једино припрата, која је, заправо, предворје, вероватно саграђено да би се верницима олакшао приступ. Накнадно додата грађевина уз јужну страну вероватно је параклис с посебном наменом. Светом Ђорђу слична је црква у Жигањцима, коју помиње Ст. Михајлов, а пажљивијим прегледом архитектуре средњовизантијског времена може се наћи више споменика саграђених по истој замисли. Стога њих треба издвајати у прегледима једнобродних и једнокуполних цркава.

У написима у којима се говори о Светом Ђорђу помињу се остаци других сакралних грађевина у близини храма, што би говорило о томе да је црква саграђена као део ширег сакралног комплекса.



Сл. 11. Горњи Козјак, Свети Ђорђе, тролучни пролаз, стуб

Saint-Georges à Gornji Kozjak
Observations sur l'architecture

Vojislav Korać

Le travail est consacré aux observations sur l'architecture de l'église Saint-Georges à Gornji Kozjak d'après les notes et les dessins faits par l'auteur lors de sa visite du monument. Le texte comporte également des écrits précédents sur le monument, notamment ceux de la monographie de St. Mihajlov.

Le texte présente une intepretation nouvelle de l'idée du constructeur de Saint-Georges. Prenant pour base le texte de G. Babić et M. Šuput sur l'Eglise du Roi à Studenica, l'auteur conclut que celle de Saint Georges est construite selon l'idée idéale du temple à une coupole, connue du texte authentique de l'hymne syrien sur l'architecture de l'église cathédrale à Edessa. L'auteur est d'avis qu'il faut en principe considérer à part les temples de conception similaire, savoir ceux à coupole surplombant un espace cubique régulier.

Култ светог Вита (Вида) код Срба у средњем веку*

Миодраг Марковић

UDC: 271.22(=163.41)-36-5:75.052.033.041.5(497.11) Sv. Vid

У тексту је, на основу расположивих хагиографских и иконографских извора, показано да су Срби највероватније још од времена покрштавања поштовали светог Вита, мученика са Сицилије. То поштовање почело је да слаби током 14. века када је Српска црква прихватила богослужење по јерусалимском типику, који не предвижа памјат сицилијанског мученика. Додуше, празник светог Вита – Видовдан – до данас има веома важно место у националној свести Срба, али првенствено као дан спомена Косовског боја.

Свети Вит или свети Вид,[1] мученик из доба цара Диоклецијана, није шире познат међу православним хришћанима, али његов празник – Видовдан – који се обележава 15/28. јуна, заузима изузетно важно место у свести српског народа. У науци је одавно закључено да такав значај Видовдана код Срба није проистекао из посебног поштовања према светом Виту већ из чињенице да се на дан помена тог светитеља одиграо Косовски бој. До наведеног закључка први је дошао учени протојереј Јован Вучковић, професор задарске богословије, у студији објављеној у *Хришћанском веснику* пре скоро сто двадесет година.[2] Вучковић је у истој студији изградио солидне темеље за проучавање поштованости светог Вита у српској средини, али о том питању у нашој науци више никада није детаљно расправљано. Овде ћемо покушати да то учинимо, узимајући у обзир пре свега хагиографске и иконографске изворе који Вучковићу нису били доступни.

Прво сведочанство о светом Виту сачувано је у тзв. *Јеронимовом мартирологу*, састављеном средином V века у северној Италији.[3] Ту се, у краткој белешци, светитељево мучеништво доводи у везу с Луканијом, али никакви други подаци о његовом животу и страдању нису забележени.[4] Нешто касније, међутим, изгледа у VII столећу, написан је Витов *Passio* (BHL 8711). Садржина тог текста у знатној је мери заснована на неким старијим хагиографским списима о мученицима.[5] Писац легенде саопштава да је свети Вит био седмогодишњи дечак са Сицилије, који је, због снажне вере у Христа, у раном детињству стекао исцелитељску моћ. Његов отац Иласије, угледни сенатор, на разне начине покушавао је да сина одврати од хришћанства. Није попустио ни када му је Вит чудесно повратио вид. Чак је наумио да га убије, али је дечак успео, уз Божију помоћ, да побегне у Луканију с васпитачем Модестом и дадиљом Крискентијом, такође хришћанима. Бегунци су се настанили поред реке Силар и ту је Вит ускоро наставио да испољава исцелитељске способности. После неког времена десило се да је нечисти дух обузео сина цара Диоклецијана и запретио да неће напустити дечака док у Рим не дође *Вит Луканијски*. Мислио је на Иласијевог сина, који је одмах пронађен и доведен у престоницу. Тамо је учинио чудо и исцелио царевића, али после тога није хтео да принесе жртву паганским боговима. Стога су он и његови пратиоци подвргнути различитим тортурама. У тренутку најстрашнијих мука јавио им се анђео и чудесно их однео у Луканију, на исто место на којем су живели пре доласка у Рим. Тада, међутим, Вит позива Господа молећи га да прими душе троје састрадалника. Молба му је одмах била услишена,

* Сажета верзија овог текста прочитана је на IV националној конференцији византолога, одржаној од 27. до 29. октобра 2005. године у Београду.

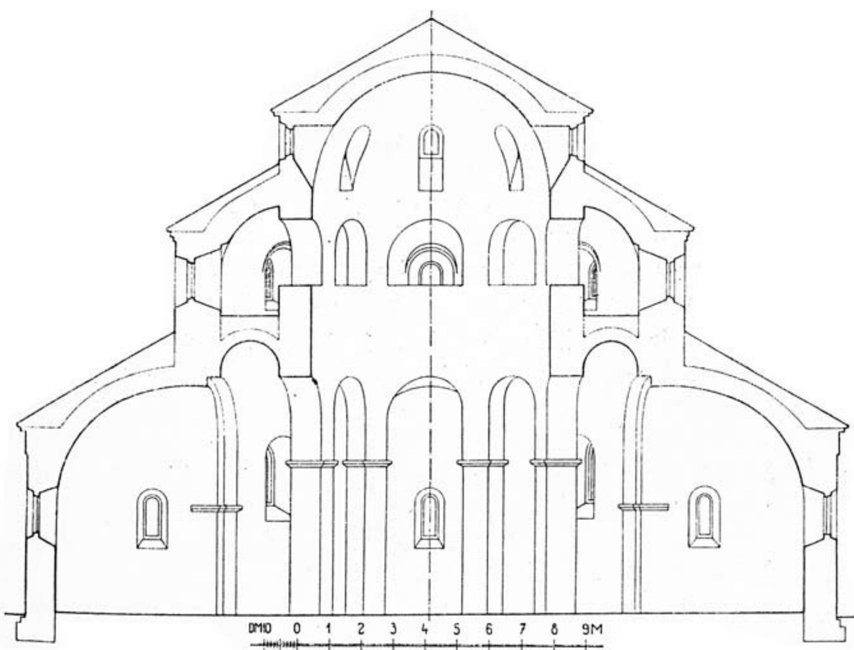
[1] Свети Вит мученик (латински *Vitus*, грчки Βίτος) код Срба је познатији под народним именом – свети Вид, v. М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд 1977, 52. О пореклу тог облика v. P. Šimunović, *Osobno ime Vid*, Македонски јазик 40–41 (1989–1990), Скопје 1995, 727–731; А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд 2002, 201. Исто светитеља и Хрвати и Словенци називају Видом [Šimunović, *op. cit.*, 725–734; R. Nahtigal, *Svętovitъ*, Slavistična revija IX/1-4 (1956) 3–7], а он је и у многим другим срединама добио народно име, другачије од изворног латинског имена (код Италијана *Guido* и *Vito*, код Немаца *Veit*, код Француза *Guy*, *Gui* и *Guidon* итд., v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* III/2, Paris 1958, 621).

[2] Ј. Вучковић, *Свети Вит (Видов Дан). Једно питање из агиологије православне цркве*, Хришћански весник XII (1890) 317–331, 435–450.

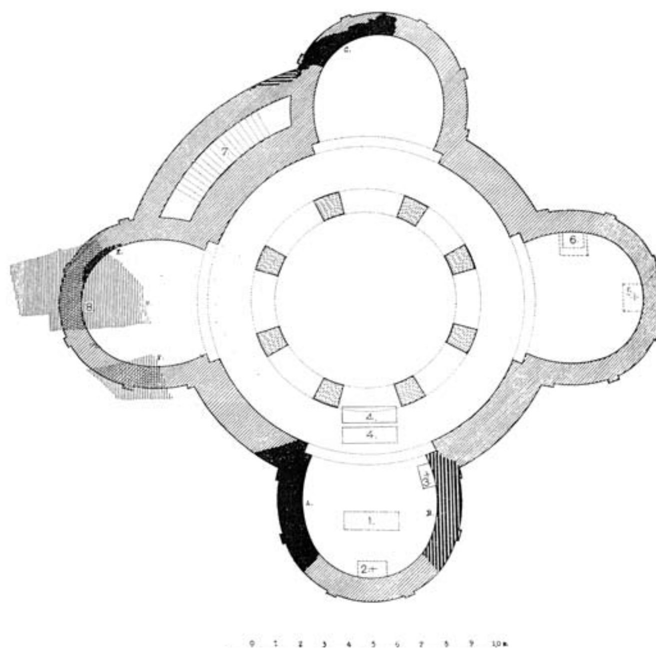
[3] О *Јеронимовом мартирологу* v. J. Dubois, *Les martyrologes du moyen âge latin*, Turnhout 1978, 29–37.

[4] *Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis*, ed. I. B. de Rossi, L. Duchesne, in: *Acta Sanctorum novembris* II/1, Bruxelles 1894 [78]. У најстаријем познатом рукопису мартиролога накнадно је, под утицајем *Пасије светог Вита* (*BHL 8711*), придодата белешка која светог Вита доводи у везу са Сицилијом и у којој се помињу његови састрадалници Модест и Крискентија (*in Sicilia Viti, Modesti et Criscentiae*), уп. H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933², 309.

[5] О *BHL 8711* v. D. Papebroch, *De sanctis martyribus siculis Vito, Modesto, Crescentia … commentarius praevius*, in: *Acta Sanctorum Junii* II, Antwerpen 1698 (Bruxelles 1969²), 1013–1015, 1020–1026; H. Königs, *Der hl. Vitus und seine Verehrung*, Münster 1939, 2–30.



Сл. 1. Првобиūна црква Свеūоī Виūа у Праīу, йоūречни ūресек (ūрема Ј. Цибулки)



Сл. 2. Првобиūна црква Свеūоī Виūа у Праīу, основа (ūрема Ј. Цибулки)

па дечак и његови пратиоци умиру. Три дана касније Вит се у чудесној визији јавио угледној хришћанки Флоренцији, која је затим пронашла тела мученика и сахранила их на месту званом Маријанус.[6]

Култ светог Вита, зачет у Луканији, веома брзо се проширио на целу јужну Италију (нарочито Апулију) и Сицилију, а рано се појавио и у Риму.[7] Папа Геласије у последњој деценији V века помиње римско светилиште посвећено мученику са Сицилије.[8] Године 755/756. реликвије светог Вита пренете су из Италије у манастир Сен Дени код Париза, а осам деценија касније, 836. године, биле су подарене бенедиктинској опатији Корвеј у западној Саксонији.[9] Из те царске опатије, основане 822, поштовање светог Вита раширило се по скоро свим немачким земљама, а укоренило се и међу германским народима у северној Европи јер су тамо корвејски монаси имали веома снажну мисионарску делатност. Постоји разлог за веровање да је култ сицилијанског мученика истим путем стигао и до неких западнословенских народа. Немачки свештеник Хелмолд преноси око 1170. године „древно предање" по којем је култ светог Вита имао значајну улогу у покушају корвејских мисионара да у доба цара Лудвига Побожног (814–840) христијанизују Рујане, прибалтичко словенско племе.[10] Изгледа да је приближно у исто време култ светог Вита стигао и до Чеха, заслугом светог Ивана Пустињака, полапског Словена (Ободрита), који је нешто пре 844. године дошао у Чешку из Саксоније, вероватно из манастира Корвеја.[11] Чешка се у то време налазила у оквиру великоморавске државе, у којој је, такође, већ у IX веку постојао култ светог Вита. Наиме, према једном хагиографском извору из друге половине XIV столећа, кнеза Боривоја и кнегињу Људмилу, чешке владаре, крстио је Методије Солунски у „престоном граду Моравске Велеграду, у цркви Светог Вита".[12] Недавна археолошка истраживања показала су да је та црква заиста могла бити подигнута у време великоморавске мисије солунске браће.[13] Пет деценија касније једна црква Светог Вита саграђена је и у Прагу. Њен ктитор био је кнез Вацлав, Боривојев унук, који је изградњу храма започео одмах по доласку на власт, 924/925.

[6] За цео текст v. Papebroch, *op. cit.*, 1021–1026 (где се наводи да је Вит, према неким редакцијама *Пасије*, имао дванаест година у време страдања); Königs, *op. cit.*, 561–567. За друге редакције *Пасије свеūоī Виūа* cf. *BHL, novum supplementum*, ed. H. Fros, Bruxelles 1986, 870–871. За старословенски превод једне од редакција латинског текста v. А. И. Соболевский, *Мучение св. Виūа в древнем церковно-славянском ūереводе*, Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук VIII (Санктпетербург 1903) 282–294 (уп. и Јустин С. Поповић, *Жиūија свеūих за месец јуни*, Београд 1975, 371–381).

[7] Papebroch, *op. cit.*, 1015–1017, 1026–1029; Delehaye, in: *Acta Sanctorum novembris* II/2, 320; Königs, *op. cit.*, 4 sq.

[8] Delehaye, in: *Acta Sanctorum novembris* II/2, 320.

[9] Papebroch, *op. cit.*, 1029–1037; Königs, *op. cit.*, 17 sq, 179 sq; *Translatio S. Viti martyris. Übertragung des Heiligen Märtyrers Vitus*, ed. I. Schmale-Ott, Münster 1979.

[10] *Helmoldi presbyteri chronica Slavorum*, ed. J. M. Lappenberg, in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum tomus XXI*, Hannover 1869, 16, 97. Хелмолдов податак о улози корвејских монаха и култа светог Вита у првом покушају покрштавања рујанских Словена потврђује нешто касније дански хроничар Саксо Граматикус. Он, међутим, то покрштавање доводи у везу са Карлом Великим, који је умро осам година пре оснивања Корвеја, v. *Saxonis Gesta Danorum*, ed. J. Olrik, H. Ræder, I, Copenhagen 1931, 467. О сумњама у аутентичност предања које је забележио Хелмолд cf. H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, Warszawa 1979, 191–192; I. Mužić, *Hrvatska povijest devetoga stoljeća*, Split 2007², 244–245. О улози корвејских монаха у покрштавању рујанских Словена детаљније *infra*.

[11] J. Vašica, *České literární baroko*, Praha 1938, 81–83; idem, *Staroslovanská legenda o sv. Vítu*, in: *Slovanské studie.* Sbírka statí, věnovaných prelátu univ. prof. dr. Josefu Vajsovi, Praha 1948, 162.

[12] Реч је о латинском *Жиūију свеūоī Вацлава*, које је написао чешки краљ Карло I (1346–1378), v. *Prameny k dějinám Velké Moravy* II, Brno 1967, 298; F. V. Mareš, *Proložní legenda o svatém Vítu*, Slovo 23 (1973) 108.

[13] V. Hrubý, *Staré Město. Velkomoravský Velehrad*, Praha 1965, 191–196, Obr. 66, T. XXI–XXII; V. Ryneš, *K počátkům úcty sv. Víta v českých zemých*, Slavia 35/4 (1966) 592–593.

године.[14] Непосредно пред завршетак радова у Праг је из Корвеја, заслугом немачког краља Хенрика I, пренета мученикова рука,[15] а цркву је 930. године осветио епископ баварског града Регензбурга, под чијом се јурисдикцијом налазила скоро цела Чешка.[16] С разлогом се сматра да је тада настао први старословенски превод латинске *Пасије свеŧоī Виŧа*.[17] Он је вероватно био написан глагољицом, иако је данас у целини познат само на основу познијих ћирилских верзија писаних у Русији. Најстарија међу њима сачувана је у чувеном *Усūенском зборнику*, чти-минеју за мај и јун, из збирке Државног историјског музеја у Москви (*Усū. 4*).[18] Осим тога, поједини делови прве старословенске редакције мученија светог Вита пронађени су у тексту службе сицилијанском мученику која је била саставни део фрагментарно сачуваног глагољског бревијара из XIV века, пореклом из августинијанског манастира Светог Томе у Прагу (Народни музеј у Прагу, *№ 1 Dc 1/14*).[19]

Подстицан, дакле, из више центара, укључујући и Рим, култ светог Вита током средњег века распространио се по свим подручјима под јурисдикцијом Римокатоличке цркве, од Шпаније и јужне Италије до Скандинавије.[20] Томе је посебно допринело веровање у исцелитељску моћ сицилијанског мученика. Најчешће је поштован као заштитник од очних

Сл. 3. Црква Свеŧоī Виŧа у Праīу, данашњи изīлед (1344–1929)

и нервних болести,[21] а германски народи средње и северозападне Европе убрајали су га од XIV столећа међу тзв. четрнаест светих помоћника.[22]

О великој популарности светог Вита у Западној Европи сведоче разноврсни извори. Сицилијански мученик редовно се помиње у латинским мартиролозима,[23] посвећене су му многобројне цркве (нарочито у Немачкој),[24] а његов лик често се појављује на уметничким делима. Верује се да је најстарија позната представа сачувана у Риму, у доњој цркви Светог Климента. Она је настала око 850. године.[25]

---

[14] О светом кнезу Вацлаву, који је био веома заслужан за ширење хришћанства у Чешкој, v. F. Dvornik, *The Life of Saint Wenceslas*, Prague 1929; *Bibliotheca sanctorum*. XII, Roma 1970, 991–997; M. Bláhová, *Wenzel I. d. Hl.*, in: *Lexikon des Mittelalters* VIII, München 1997, cols. 2185–2187 (с литературом).

[15] О том преносу v. Papebroch, *op. cit.*, 1020, 1041–1042; Königs, *op. cit.*, 179 sq, 480 sq.

[16] О првобитној цркви Светог Вита у Прагу v. нпр. J. Cibulka, *Václavova rotunda svatého Víta*, in: *Svatováclavský sborník*, na památky 1000. výroci smrti knížete Václava svatého I, Praha 1934, 339–685. Црква је 1060. године постала катедрала новоосноване Прашке епископије и касније је била више пута обнављана. Вековима је најславније светилиште сицилијанског мученика

[17] Cf. V. Chaloupecky, *Prameni X století. Legendy kristiánovy o svatém Václavu a svaté Ludmile*, in: *Svatováclavský sborník*, II/2, Praha 1939, 426–427, n. 472; Vašica, *Staroslovanská legenda*, 162; F. W. Mareš, *An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin*, München 1979, 135.

[18] Поменути чти-минеј потиче из московског Успенског сабора, а настао је крајем XII или почетком XIII столећа, v. *Усūенский сборник XII–XIII вв.*, ed. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон, Москва 1971 (*Мученије свеŧоī Виŧа* 220–229, fol. 124a–130a). За текст *Мученија свеŧоī Виŧа* из тог рукописа уп. и А. И. Соболевский, *Мучение св. Виŧа в древнем церковно-славянском ūереводе*, Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук VIII (1903) 278–281 [= L. Matějka, *Dvije crkvenoslavenske legende o svetom Vidu*, Slovo 23 (1973) sl. 3–15; Mareš, *An Anthology*, 136–145]. За латински предложак тог текста v. Matějka, *op. cit.*, 91–93, sl. 16–21; Mareš, *Proložní legenda*, 98; G. Kappel, *Die slavische Vituslegende und ihr lateneisches Original*, Wiener slavistisches Jahrbuch 20 (1974) 73–85.

[19] О тој служби и поменутом прашком глагољском бревијару, писаном угластом хрватском глагољицом, v. Vašica, *Staroslovanská legenda*, 159–163; Matějka, *op. cit.*, 76–85, sl. 1–2; Mareš, *An Anthology*, 145–150. Важно је имати у виду да служба светом Виту у прашком глагољском тексту нема ништа заједничко са службом истом светитељу у глагољским бревијарима насталим током XIV и XV века у Хрватској, v. Matějka, *op. cit.*, 85–91 (сразмерно опширан текст о светом Виту сачуван у тим бревијарима назива се у литератури *Друīом црквенословенском леīендом свеŧоī Виŧа*, а издат је према *Ваŧиканском īлаīољском бревијару* из 1379. године).

[20] Cf. нпр. Königs, *op. cit.*, 17 sq, 180 sq, 342–554.

[21] Cf. нпр. Königs, *op. cit.*, 199–231; E. Wenneker, *Vitus (Veit)*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, ed. F. W. Bautz, t. XII, Hamm 1997, 1530–1533. У многим немачким областима веровало се да ће особа која буде играла пред статуом светог Вита на дан његовог празника, 15. јуна, имати добро здравље. По тој игри, у којој се играчи наизменично крећу унапред и уназад, једно нервно обољење, карактеристично по наглим и неконтролисаним покретима лица и удова, названо је *ūлес свеŧоī Вида* (*chorea*), cf. Königs, *op. cit.*, 201–214. Светом Виту су приписивали исцелитељске способности и јужнословенски народи, v. нпр. Šimunović, *op. cit.*, 726, 731–734; С. М. Толстая, *Видов день*, in: *Славянские древносŧи. Эŧнолинīвисŧический словарь (в ūяŧи ŧомах)*, ред. Н. И. Толстой, Москва 1995, т. 1, 369. Cf. о томе и *infra*.

[22] Cf. нпр. M. Testa, *I quattordici Santi Ausiliatori. Origine e sviluppo del culto in Alto Adige*, Bolzano 1996.

[23] Cf. нпр. J. H. Kessel, *St. Veit. Seine Geschichte, Verehrung und bildliche Darstellungen*, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande 43 (1867) 156; Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Восŧока* II, Владимир 1901 (репр. Москва 1997) 181.

[24] Cf. Kessel, *St. Veit*, 160–161; Königs, *op. cit.*, 350–554.

[25] J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* IV, Freiburg im Breisgau 1916, pl. 210. За могућност другачије идентификације те представе v. J.

Сл. 4. Свети Вит и свети Модест, романичка плочица од слоноваче (детаљ), касни XI–рани XII век, Национални музеј у Равени (према А. Голдшмиту)

Сл. 5а и 5б. Свети Модест и свети Вит, мозаик у наосу цркви Светог Марка у Венецији, XII век

Од осталих представа светог Вита насликаних на зидовима средњовековних цркава вреди поменути примере из Светог Марка у Венецији и катедрале Монреала, оба из друге половине XII века, као и фреску из пећинске цркве Свете Маргарите у Мелфију, у јужној Италији, насталу крајем XIII столећа.[26] Сачуване су и представе светог Вита у илустрованим рукописима и на олтарским сликама, а појављују се и у средњовековној скулптури и примењеној уметности. Мученик је увек, почев од примера из римске цркве Светог Климента, представљан као голобрад младић, скоро дечак, у складу с подацима које о њему дају хагиографски извори (сл. 1, 2).[27]

У Византији култ светог Вита није имао значајнијег одјека. Владимирски архиепископ Сергиј (Спаски), који је, састављајући *Пуни месецослов Истока*, прегледао изузетно обимну хагиолошку грађу (месецослове у јеванђељима, апостолима, типицима и другим богослужбеним књигама, прологе, служабне и чти-минеје), није пронашао име светог Вита ни у једном извору чије се порекло поуздано може довести у везу с подручјем Васељенске патријаршије. Мученика са Сицилије нема, на пример, у типику цариградске Свете Софије, *Менологу цара Василија II* и бројним другим цариградским синаксарима (пролозима), стишном месецослову Христофора Митиленског, а његов помен није вршен ни у престоничким манастирима у којима је обављано богослужење према јерусалимском типику.[28] Протојереј Вучковић користио је Сергијево монументално дело, али је, ипак, сматрао да се свети Вит помињао у једном броју византијских литургијских књига, пре свега у онима што су биле написане у славном Студијском манастиру у Цариграду.[29] При томе је имао у виду чињеницу да је служба светом Виту укључена у словенски служабни минеј за јун који је настао у XII веку у Новгороду (Државни историјски музеј у Москви, *Син. 167*).[30] Та књига, као и још неколико минеја из исте збирке, заиста води порекло од студијских минеја донетих у Русију око 1065. године, у време увођења богослужебних књига студијске редакције у Кијевопечерски манастир.[31] Међутим, против наведеног Вучковићевог гледишта говори податак да у месецослову руског превода типика цариградског патријарха Алексија Студита, који је истом приликом донет у Кијевопечерски манастир, свети Вит није поменут.[32] Уместо њега, у једној од редакција тог превода (Државни историјски музеј у Москви, *Син.* 333) 15. јуна помиње се пророк Амос, а у другој (Државни историјски музеј у Москви, *Син.* 905) Амосу је придружен пророк Исаија.[33]

Osborne, *Early Mediaeval Wall-Paintings in the Lower Church of San Clemente*, Rome 1984, 53–54, pl. 3.

[26] O. Demus, *Mosaics of San Marco in Venice* I, Chicago 1984, 112; E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, fs. 4: *Il Duomo di Monreale. I mosaici del transetto*, Palermo 1995, 36, fig. 197; P. Vivarelli, *Pittura rupestre dell'alta Basilicata. La chiesa di Santa Margherita a Melfi*, Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes 85/2 (1973) 551.

[27] О представама светог Вита у средњовековној уметности на Западу v. K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst* 2, Freiburg im Breisgau 1926, 585–588; Königs, *op. cit.*, 323–390, Abb. 1–68; J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, 728–738; Réau, *op. cit.*, III/2, 622–623; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Italian Painting from Its Beginnings to the Early XVIth Century*, Florenze 1952–1985, vol. I, 1027–1030, Figs. 1152–1156; vol. II, 1153–1156, Figs. 1342–1346; vol. III, 1089–1092, Figs. 1046–1047; vol. IV, 664, Fig. 937; M. C. Celletti, *Vito, Modesto e Crescenzia. Iconografia*, in: *Bibliotheca Sanctorum* XII, Roma 1969, 1246–1248; F. Hensel, *Vitus (Veit, Guy)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 8, Rom 1976, 579–583; Princeton Index of Christian Art – http://icadb.princeton.edu:8991 (Vitus of Sicily).

[28] Сергий, *Полный месяцеслов*, т. I, 88–351, 409–597; т. II, 181.

[29] Вучковић, *Свети Вит*, 443–447.

[30] О том минеју v. Сергий, *Полный месяцеслов* I, 208–211, 489.

[31] Сергий, *op. cit.*, т. I, 208–211. О истом питању v. и А. М. Пентковский, *Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси*, Москва 2001, 116, 195.

[32] Патријарх Алексије Студит (1025–1043) написао је поменути типик за своју задужбину, манастир Успења Богородице, који је основан у византијској престоници нешто пре 1034. године. Судећи по руском преводу (оригинални грчки текст није сачуван), он је, и у ктиторском и у богослужбеном делу, веома верно следио типик Студијског манастира, v. Пентковский, *op. cit.*, 42–176 (аутор тај утицај објашњава великим угледом славне цариградске обитељи посвећене светом Јовану Претечи и чињеницом да је патријарх Алексије неко време био њен игуман).

[33] То су две једине познате редакције типика које садрже пун месецослов, cf. Сергий, *op. cit.*, I, 156–161, 454; Пентковский, *op.*

Мученика са Сицилије нема ни у месецослову типика цариградског манастира Богородице Евергетиде, за који се такође верује да је у богослужбеном делу био веома близак синаксару Студијског типика. Ту се под 15. јуном помиње само пророк Амос.[34]

Вучковић је претпостављао да су за појаву светог Вита у минејима студијске редакције заслужни грчки монаси који су живели у Италији; они су у своје календаре уносили поједине „западне свеце", а међу њима и сицилијанског мученика. Чињеница је да су сви познати грчки хагиолошки извори који помињу светог Вита пореклом из јужне Италије или са Сицилије. То су: *Најуљски месецослов* из IX века, синајски „канонарион" из IX или X века, месецослов Капуанског грчког јеванђеља из 991. године, тзв. *Се* редакција Синаксара цариградске цркве (*Paris. gr. 1624*, око 1275), месецослов типика Криптофератског манастира код Рима из 1299/1300. године и типик катедралне цркве Ваведења у калабријском граду Бовију из 1552.[35] Уз то, чини се да је опширна пасија светог Вита највероватније преведена с латинског на грчки језик управо за потребе грчких монашких заједница у јужној Италији и на Сицилији.[36] Више таквих заједница било је посвећено светом Виту. Најважнија се налазила на обали Јадрана, код Полињана, тридесетак километара јужно од Барија. Она је, изгледа, била основана још у доба византијске власти над Апулијом.[37] Међутим, не постоји ниједан аргумент који би говорио у прилог мишљењу да је служба сицилијанском мученику у поменутом новгородском минеју студијске редакције (*Син. 167*) преузета из грчког предлошка. У грчким минејима нема службе светом Виту. Стога ће бити тачно мишљење архиепископа Сергија да је у овом случају дошло до утицаја чешке старословенске књижевности на садржину руских богослужбених књига.[38] У том контексту важно је најпре имати у виду да се у новгородским студијским минејима из московске Синодалне збирке рукописа појављују

Сл. 6. Свети Вит, мозаик на јужном зиду трансепта катедрале Монреала, касни XII век (према Е. Кицингеру)

неспорна одступања од текста њиховог грчког изворника. Тако се у минеју за септембар налази служба помињаном светом Вацлаву, чешком кнезу мученику, убијеном 935. године.[39] Она, без сумње, није била укључена у грчке минеје образоване према *Студијском типику*. С друге стране, свети Вит се помиње и у неким другим руским хагиографским изворима у којима су откривени извесни чешки утицаји (месецослов Архангелског јеванђеља из Руске државне библиотеке у Москви, *М. 1666*, настао 1092; поменути *Успенски зборник*, датован у крај XII или почетак XIII столећа; молитве Светој Тројици и свим светима против ђавола из неколико руских средњовековних рукописа).[40]

cit., 345–351.

[34] Евергетидски типик написан је око 1055. године. За наведено место у његовом тексту v. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока* I, Киев 1895 (repr. Hildesheim 1965) 461.

[35] За наведене изворе v. Сергий, *op. cit.*, I, 97–98, 104, 145–150, 184, 205–206; II, 181; III, 224; Дмитриевский, *Описание* I, 218 (н. 1), 897; *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, XXIX–XXXI, 751–752 (synaxaria selecta).

[36] Papebroch, *op. cit.*, 1013 (где се наводи да су *Passio* светог Вита на грчки превели монаси манастира Христа Спаситеља у Месини). Јован Вучковић (*Свети Вит*, 443–444) наводи да је један грчки рукопис с текстом о страдању светог Вита пронађен у старом василијанском манастиру Светог Илије у Карбонеу код Потенце. За друге грчке рукописе у којима се налази тај текст v. *Bibliotheca hagiographica graeca*, red. F. Halkin, II, Bruxelles 1957, 315–316. Текст није издат.

[37] Papebroch, *op. cit.*, 1015–1016, 1027–1029. Једном сицилијанском или калабријском манастиру Светог Вита припадао је рукописни пролог *Par. gr. 1624* из Националне библиотеке у Паризу, написан у XIII веку. У том прологу су током првих деценија XIV столећа забележена имена двојице игумана „τ□ς □γίας μον□ς το□ □γίου Βίτου". Један се звао Нектарије, а други Павле, cf. *Synaxarium*, col. XXXI.

[38] Сергий, *op. cit.*, I, 211. О моравско-чешким утицајима на стару руску књижевност cf. нпр. V. Mošin, *O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza*, Slovo 11–12 (1962) 24–45.

[39] Сергий, *op. cit.*, I, 211, 473. Служба светом Вацлаву укључена је и у словенски Минеј за јун из Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу (*Соф. 208*), настао у XII веку. У том рукопису постоји и служба светом Виту, cf. Сергий, *op. cit.*, I, 489.

[40] *Архангельское евангелие, 1092 года. Издание Румянцовского музея*, ед. Г. Георгиевский, Москва 1912, fol. 165a. И у месецослову *Архангелског јеванђеља* помиње се свети кнез Вацлав (Сергий, *op. cit.*, I, 118), док је руски превод „мученија" светог Вита, који је сачуван у *Успенском зборнику*, највероватније настао према чешком глагољском предлошку (Соболевский, *Мучение*

Сл. 7. Диптих из светогорског манастира Светог Павла, крај XIII или почетак XIV века

Поред наведених, постоје и други разлози за закључак да култ светог Вита у Византији никада није био развијен. На територији под јурисдикцијом Васељенске патријаршије није, колико знамо, саграђена ниједна црква посвећена том светитељу, нити су познате његове представе у византијској уметности.[41] Сицилијански мученик је, додуше, представљен на раскошно украшеном диптиху из светогорског манастира Светог Павла, али је тај диптих, који је највероватније настао крајем XIII или почетком XIV века, израђен у Венецији.[42] Уз то, важно је нагласити и да се с добрим разлозима сматра како је његов ктитор био српског порекла – краљ Милутин или, можда, његов брат Драгутин.[43]

Уколико је поменута претпоставка о пореклу ктитора диптиха из манастира Светог Павла тачна, то дело би било једно од најранијих сведочанстава о постојању култа светог Вита у српској средини. Постоје, међутим, и сасвим поуздани докази да су Срби у средњем веку поштовали сицилијанског мученика. Најстарији од њих налази се у месецослову *Мирослављевог јеванђеља*, написаног у последњим деценијама XII века за кнеза Мирослава, Немањиног брата (Народни музеј, *бр. 1538*). Ту се, на стр. 338, под рубриком која се односи на 15. јун, помињу свети Вит,

св. Вита, 279; Vašica, *Staroslovanská legenda*, 160; Matějka, *Dvije crkevnoslavenske legende*, 76–93; cf. и нашу н. 18). Сматра се да су и поменуте молитве Светој Тројици и свим светима првобитно написане у чешкој и великоморавској средини, cf. F. Dvornik, *Byzantine Missions among the Slavs. SS. Constantine-Cyril and Methodius*, New Brunswick 1970, 223–225; Mareš, *An Anthology* , 64–70, 218–219.

[41] М. Пурковић (*Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 18) и В. Р. Петковић (*Преглед*, 262) помињу цркву Светог Вита код села Винени (грч. Πύλι) на западној обали Мале Преспе, позивајући се на белешку архитекте Милана Злоковића, који је објавио остатке средњовековног триконхоса с куполом, сачуване у поменутом селу. Злоковић, међутим, експлицитно саопштава да није познато коме је та црква била посвећена [М. Злоковић, *Старе цркве у областима Преспе и Охрида*, Старинар 3 (1924–1925) 140, сл. 33]. У новијој литератури наводи се пак да је црква у Виненима (Пилима) посвећена светом Николи и да потиче из касног XIII века, v. Н. Муцопулос, *Ο Ἅγιος Νικόλαος Πύλης (Βινένης)*, Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη 4 (1990) 45–65; S. Ćurčić, *The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans*, DOP 57 (2003) 74.

[42] Представа светог Вита је, као и остале представе на диптиху, сигнирана латиницом: S(anctus) VITUS. О поменутом диптиху из манастира Светог Павла, с датирањем у прву половину или почетак XIII века, v. P. Huber, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zürich–Fribourg 1975, 121, 123–138, 195–196; S. M. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts* III, Athens 1979, 206, 208, 210, 311–312, Figs. 308–311. За новије, знатно прихватљивије датовање диптиха – у доба владавине српског краља Милутина – cf. K. Loverdou-Tsigarida, in: *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997[2], 358–359, 361; J. Проловић, *Хиландарски диптих и њему сродна дела венецијанског порекла на Атосу*, Хиландарски зборник 11 (2004) 140–143, 145, 159–160, сл. 5А и 5Б.

[43] Cf. Проловић, *Хиландарски диптих*, 159–160.

Модест и Крескентија: **м(ѣ)с(е)ца июн(а) еі҃ с(ве)т(а)го вит(а) и меньдоста и крстенціе.**[44]

Име светог Вита појављује се и у српским хагиографским изворима који су настали након стварања аутокефалне Српске цркве. Најчешће се може наћи у пролозима. Један од таквих пролога написан је у Леснову 1330. године. У њему се за дан 15. јун, после светог пророка Амоса, помињу мученици Дула из Киликије, Вит, Модест и Крескентија: **вь тьж(е) ден(ь) стр(а)сть с[ве]т[а]го м(оу)ч(е)н(и)ка и [д]оули [и ви]да и модиста и кр(ь)стиници** (Архив САНУ, *бр. 53*, fol. 247[v]).[45] И остали познати српски пролози с поменом светог Вита потичу из прве половине XIV века. Чувају се у Москви – у Руској државној библиотеци (*Румјанцев 319*), библиотеци Државне Третјаковске галерије (збирка Синодалне типографије *бр. 1146*) и Државном историјском музеју (*Хлудов 189*).[46] Сва три наведена пролога, као и поменути *Лесновски пролог*, припадају тзв. Првој редакцији *Менолога Василија II*, приписаној Константину, епископу мокисијском. Она, у односу на чувени царски пролог, доноси неке нове памјати, али обично без пролошког житија.[47] Тако је било и када је реч о светом Виту, Модесту и Крескентији.[48] Сачуван је ипак један српски рукопис који садржи не само пролошко житије него и службу светом Виту. Он се данас налази у Софији, у Црквеном историјско-археолошком институту. Реч је о минеју за јун и јул који је, изгледа, настао око 1320. године, при крају владавине краља Милутина (рукопис *бр. 501*). Служба светом Виту појављује се и у два српска минеја из Милутиновог времена која се чувају у руским рукописним збиркама.[49] Из Милутиновог времена вероватно потиче и тзв. *Дечанско четворојеванђеље*, које је Гиљфердинг 1857. однео из Дечана у Санкт Петербург, а у чијем се месецослову такође помиње свети Вит.[50] Међутим, од друге четвртине XIV века српске богослужбене књиге у којима се појављује име сицилијанског мученика постају сасвим ретке – у минејима нема његове службе, а у зборницима житија и чти-минејима нема приче о његовом страдању. Вероватно је у том погледу пресудан значај имала чињеница да тзв. јерусалимски типик, који је у српску средину уведен 1318. или 1319. године заслугом архиепископа Никодима, уопште не предвиђа помен светог Вита и његових састрадалника.[51] Отуда се сицилијански мученик не помиње у Никодимовом преводу *Јерусалимског типика*, а ни у већини каснијих српских редакција устава Лавре светог Саве Освећеног.[52] Међу ретке изузетке спадају оне редакције које репрезентују

Сл. 8. Свети, Вит, детаљ са слике 8 (снимак В. Ј. Ђурића)

[44] *Мирослављево јеванђеље*, предг. Љ. Стојановић, Београд 1897, 189. Помен светог Вита у *Мирослављевом јеванђељу* први су регистровали руски архимандрит Антонин и архиепископ Сергиј (Сергий, *op. cit.*, I, 124–125). О том помену писао је, више од сто година по изласку првог издања Сергијевог дела, и Петар Момировић [*Један старији помен Видовдана*, Саопштења 20/21 (1988/1989) 211–212], али он га, под утицајем истраживања Миодрага Поповића (v. *infra*), неосновано доводи у везу с култом старог словенског бога Свентовита („Световида").

[45] На истој страни (fol. 247[v]) следи пролошки текст о страдању светог Дуле и, најзад, помен апостола Фортуната који се такође прославља 15. јуна.

[46] Cf. Сергий, *op. cit.*, I, 287, 304, 579.

[47] Сергий, *op. cit.*, I, 304–316; V. Mošin, *Slavenska redakcija prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko-slavenskih odnosa XII–XIII vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije 2 (1959) 22–48.

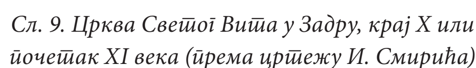
[48] Пролошки текст о страдању светог Вита пронађен је само у руским рукописима, од којих најстарији потиче из XIII–XIV века (Државни историјски музеј у Москви, *Син. 246*). Реч је о пролозима који припадају тзв. другој редакцији *Менолога Василија II* (Сергий, *op. cit.*, 317–321). У свим тим рукописима, као и у опширном тексту легенде о светом Виту, сачуваном у *Успенском зборнику*, као празник мученика наведен је 16. мај, што је с правом протумачено као последица грешке преводиоца латинског предлошка. О наведеном детаљније: Mareš, *Proložní legenda*, 98–107 (с издањем пролошког текста на стр. 109–111).

[49] Један се налази у Државном историјском музеју у Москви (збирка Хлудов), а други у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу. На та два минеја, као и на поменути српски миној из Софије, скренула нам је пажњу др Тања Суботин, која припрема текст о службама светом Виту у српским средњовековним рукописима. И овом приликом колегиници Суботин најсрдачније захваљујем на пријатељској помоћи.

[50] Уз светог Вита поменут је и свети Модест, v. И. И. Срезневский, *Древние славянские памятники юсового письма*, Санктпетербург 1868, ч. 3, 15. *Дечанско четворојеванђеље* данас се чува у санктпетербуршкој Руској националној библиотеци (*Гильф. 4*), а по особинама писма сврстава се у рукописе „средњебугарске редакције", v. *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.*, red. Л. П. Жуковская, Москва 1984, 299 (с литературом).

[51] Cf. нпр. месецослове јерусалимских типика из манастира Свете Катарине на Синају (*cod. 1096*, XII век) и Државног историјског музеја у Москви (*Син. 456*, написан 1297. у Ватопеду). За први рукопис v. Дмитриевский, *Описание*, III, 50, а за други v. Сергий, *op. cit.*, I, 177–178, 445, 454.

[52] У *Никодимовом типику* (из 1319. године, уништен 1941, приликом бомбардовања Народне библиотеке у Београду; снимци целог рукописа чувају се у Архиву САНУ, бр. 473), као и у другим српским преписима *Јерусалимског типика* за 15. јун предвиђа се помен светог пророка Амоса, cf. нпр. *Типик архиепископа Никодима, књига прва*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 2004, л. 110а; П. Б. Симић, *Романов типик*, непубликована докторска дисертација, Београд 1973, 142 (типик настао у Хиландару 1331. године, Државна библиотека Берлин, *Ms. slaw. Vuk 49*); *Месецослов јерусалимског типика. Рукопис Архива САНУ*, прир. В. Савић, Ниш – Манастир Сопоћани 2003, 55 (тзв. *Ковински типик*, *САНУ 294*, настао између 1320. и 1345).



Сл. 9. Црква Светоī Вита у Задру, крај X или почетак XI века (према цртежу И. Смирића)

два преписа *Јерусалимскоī типика* с краја XIV или почетка XV века из дечанске збирке рукописа (*Дечани 114* и *Дечани 115*).[53] Порекло помена светог Вита у тим типицима, баш као ни порекло његових помена у старијим српским изворима (*Мирослављево јеванђеље*, поменути пролози и минеји), још увек не може бити поуздано разјашњено. Имајући у виду то да култ светог Вита, као што је наведено, није постојао у Византији, чини се да је најоснованије помишљати на генеалошку везу наведених српских рукописа са старословенским књижевним наслеђем, односно с богослужбеним књигама насталим заслугом Константина – Кирила, Методија и њихових настављача.[54] А о томе да се у овим књигама помињао свети Вит сведоче месецослови *Асеманијевоī* и *Остромировоī јеванђеља*, два рана старословенска рукописа проистекла из ћирилометодијевске традиције. У првом се свети Вит помиње с Модестом и Крескентијом – **ст҃ хъ мч҃къ вита и модеста пѣстоуна его и крс҃таницѫ бабъи его**,[55] а у другом само с Модестом – **стр҃аст ста҃аго вита и медоста пѣстоуна его**.[56] Константин и Методије могли су се упознати с култом сицилијанског мученика управо у Великој Моравској. Тамо су пре 863. године хришћанство проповедали франачки мисионари, углавном из Баварске, али и из других западноевропских области.[57] У изворима нема експлицитних навода да је у тим мисијама посебно наглашаван значај светог Вита, али није спорно то да је он био поштован међу моравским Словенима и Чесима већ у доба мисионарске делатности солунске браће. То потврђује поменути податак из житија светог Вацлава, у којем је наведено да је Методије крстио чешког кнеза Боривоја „у престоном граду Моравске Велеграду, у цркви Светог Вита".[58]

У српским средњовековним земљама култ светог Вита није се развио само захваљујући старословенском књижевном наслеђу. Он се ширио још једним путем – из области у јадранском приморју које су биле под јурисдикцијом сплитских, дубровачких или барских архиепископа. А то да је у тим областима, као и на супротној обали Јадрана и уопште на Западу, поштован мученик са Сицилије убедљиво показују посвете цркава. Храмови посвећени светом Виту постојали су, наиме, током средњег века на острвима некадашње кнежевине Неретљана – на Брачу, Хвару, Корчули и Мљету – а и у тзв. поморским земљама државе Немањића – у Диоклитији, Далмацији, Травунији и Захумљу. Неки од тих храмова познати су само из извора, поједини су делимично или потпуно обновљени, а већини је заједничко то што су подигнути на врховима брда или на планинским височима.[59]

[53] У оба типика свети Вит се помиње 15. јуна са светим пророком Амосом: *Дечани 114*, л. xxx, *Дечани 115* (часослов с типиком), л. xxx. Наведене помене светог Вита регистровао је пре тридесет година Јеремија Митровић [J. Mitrović, *Povodom knjige profesora Miodraga Popovića „Vidovdan i časni krst"*, Jugoslovenski istorijski časopis 3–4 (1977) 151]. Он, такође, бележи два помена Видовдана у српским псалтирима штампаним у Венецији 1569. и 1638. године (Mitrović, *op. cit.*, 150–151). Чини се, међутим, да су већ ти помени Видовдана, попут оних у црквеним календарима штампаним од друге половине XIX века до данас, посвећени сећању на светог кнеза Лазара и бој на Косову, а не памјати светог Вита. Исто би се могло рећи и за помен Видовдана у неким другим српским штампаним књигама из XVI и XVII столећа, на пример у *Зборнику Јакова од Камене Реке*, штампаном 1566 у Венецији (cf. Момировић, *Један старији помен Видовдана*, 212–213).

[54] О старини предлошка *Мирослављевоī јеванђеља* и његовој вези с најстаријим словенским преводима јеванђелистара cf. нпр. С. М. Куљбакин, *Палеоīрафска и језичка испитивања о Мирослављевом јеванђељу*, Ср. Карловци 1925, 61, 63, 93; J. Vrana, *L'évangéliare de Miroslav. Contribution à l'étude de son origine*, The Hague 1961; idem, *Postanak i evolucija teksta staroslovenskih duljih evanđelistara*, Slovo 35 (1985) 57–76. Cf. и Сергий, *op. cit.*, I, 124–125.

[55] За глагољско *Асеманијево јеванђеље* (Ватиканска библиотека, *Cod. slavo. 3*), настало у Охриду при крају X или почетком XI века, v. *Evangeliarium Assemani. Codex Vaticanus 3. slavicus glagoliticus*, ed. J. Vajs, J. Kurz, Praha 1929–1955, t. I, XXI, XXVIII–XXXII; t. II, 298; В. Иванова-Мавродинова, А. Джурова, *Асеманиевото евангелие. Старобългарски глаголически паметник от X век. Художествено-историческо проучване*, София 1981, 24–27; *Асеманиево евангелие. Факсимилно издание*, София 1981, л. 147об.

[56] За *Остромирово јеванђеље* (Руска национална библиотека у Санкт Петербургу, *F.п.I.5*), које је написано 1056/1057. године у Кијеву, v. *Остромирово евангелие 1056–1057 г., второе фотолитографическое издание*, С.-Петербург 1889, fol. 277аб.

[57] Cf. нпр. P. Duthilleul, *L'évangélisation des Slaves. Cyrille et Méthode*, Paris 1963, 95–165; Dvornik, *Byzantine missions*, 73–193; L. Matejka, *St. Veit, der Patron Böhmens, in ältesten kirchenslavischen Schriftum*, in: *Millenium Dioeceseos Pragensis, 973–1973. Beiträge zur Kirchengeschichte Mitteleuropas im 9.–11. Jh.*, Wien–Köln–Graz 1974, 43.

[58] Cf. н. 12 *supra*.

[59] Највише цркава посвећених светом Виту на балканском делу јадранског приморја побројао је П. Шимуновић (*op. cit.*, 727, 735). Cf. и I. Pilar, *O dualizmu i vjeri starih Slovjena i o njegovom podrijetlu i značenju*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena XXVIII/1 (1931) 19–20, 38–51.

На Брачу су сачувани остаци две средњовековне цркве посвећене светом Виту. Једна је била саграђена на Видовој гори, највишем врху острва, док се друга налази код села Дола, на врху Велог брда.[60] И на Хвару постоје две старе цркве посвећене сицилијанском мученику. Једна од њих, која се први пут помиње 1202. године, налази се изнад села Грабље, а друга је саграђена на брду Хум код села Врбња.[61] Неку цркву Светог Вита на Корчули српски краљ Стефан Првовенчани доделио је око 1220. године манастиру Свете Марије на Мљету. Она се у краљевој повељи наводи као **оү кръкрѣ цръкъвь светога вида**,[62] а могла би бити идентична с једном од три истоимене цркве које постоје на поменутом острву – у Жрнову, Блату и код Смоквице.[63] На Мљету је црква Светог Вита саграђена у селу Коритима. Она се у изворима први пут помиње крајем XV века.[64] На територији некадашње кнежевине Неретљана налази се и црква Светог Вита која је саграђена на једном од врхова Динаре, у близини села Свинишћа, северозападно од Омиша.[65]

У Светоарханђелској повељи цара Душана, издатој 1347/1348. године, помиње се **цр⟨ь⟩квь с⟨ве⟩т⟨а⟩го вит'ꙣа** код села Купелника, метоха царске задужбине у Доњем Пилоту.[66] То село се, према Милану Ивановићу, налазило западно од Призрена,[67] док га је Стојан Новаковић идентификовао с насељем Коплик на југоисточној страни Скадарског језера.[68] Црква Светог Вита у Бару помиње се у једном извору из 1335. године, а уцртана је и на мапама тог града из XVI и XVII века. Налазила се западно од градских зидина, испод брда Гретве.[69] У Боки Которској је једна стара црква Светог Вита сачувана на истоименом брду, близу Горње Ластве код Тивта.[70] Сличан положај, на превоју Видов врх, имала је и црква Светог Вита над селом Мокрине код Херцег Новог.[71] У Захумљу је црква посвећена светом Виту постојала у Дријевима, средњовековном тргу на Неретви, који се налазио у саставу српске државе све до времена краља Стефана Дечанског. Та црква често се помиње у изворима из Дубровачког архива, почев од 1367. године, а поједини истраживачи је идентификују са истоименим храмом сачуваним у селу Виду код Метковића.[72]

Сл. 10. Фреске око гроба архиепископа Данила II. Црква Богородице Одигитрије у Пећи, северозападни травеј

[60] D. Vrsalović, D. Domančić, K. Prijatelj, *Spomenici otoka Brača*, Brački zbornik 4 (1960) 139; H. Gjurašin, *Sv. Vid na Vidovoj gori*, Starohrvatska prosvjeta 27 (2000) 89–94.

[61] D. Berić, N. Duboković-Nadalini, M. Nikolanci, *Popis spomenika otoka Hvara*, Split 1958, 66–67, 73.

[62] F. Miklošić, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Graz 1964², 10; *Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, прев. Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988, 18. Корчула се и у грчким изворима понекад назива истим именом (Κούρκρα), v. нпр. *Византијски извори за историју народа Југославије* II, ред. Б. Ферјанчић, Београд 1959, 65, н. 241.

[63] F. Radić, *Starinska crkva Sv. Vida na groblju sela Žrnova na otoku Korčuli*, Bullettino di archeologia e storia Dalmata X/11 (1887) I–IV; V. Foretić, *Otok Korčula u srednjem vijeku do 1420 g.*, Zagreb 1940, 356.

[64] B. Gušić, C. Fisković, *Otok Mljet, naš novi nacionalni park*, Goveđari 1980², 19.

[65] N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split 1981, 646; П. Шимуновић (*op. cit.*, 727) помиње и једну цркву Светог Вита изнад Дрвеника, у близини Макарске.

[66] С. Мишић, Т. Суботин-Голубовић, *Светоарханђеловска хрисовуља*, Београд 2003, 49, 100.

[67] М. Ивановић, *Властелинство манастира Арханђела код Призрена II*, Историски часопис 8 (1958) 231–232.

[68] С. Новаковић, *Земљиште радње Немањине*, Годишњица Николе Чупића 1 (1877) 210.

[69] Највероватније се управо на месту те цркве налази гробљанска црква Светог Вита на Гретви, саграђена 1892. године, cf. Ђ. Bošković, *Stari Bar*, Beograd 1962, 174, sl. 9–10, T. IXb.

[70] Л. Томановић, *Код Видове цркве*, Јавор XV (Нови Сад 1888) xxx, 426–427.

[71] Црква је дочекала последње деценије XIX века у рушевинама, али је била обновљена 1888/1889. године с посветом светом кнезу Лазару. Поново је, међутим, срушена у Другом светском рату, а 2001. године започети су радови на њеној поновној обнови, cf. Л. Томановић, *На Видов врх*, Стражилово IV/28 (1888) 435–439 (аутор на истом месту указује и на постојање три цркве посвећене светом Виту у Конавлима); V. Pestorić, *Podizanje crkve Lazarice na Vidovom Vrhu u opštini Hercegnovskoj*, web publishing: www.rastko.org.yu/rastko-bo/duhovnost/lazarica2003_l.html.

[72] Cf. Ђ. Тошић, *Дријева у средњем вијеку*, Сарајево 1987, 24–32, 114, 249–250; M. Vidović, *Sakralni objekti u dolini Neretve*, Metković 1998, 130. За гледиште да црква Светог Вида у Дријевима није идентична с поменутом црквом у селу Виду v. E. Marin, *Sv. Vid. Starokršćanska bazilika i krstionica Narone, srednjovjekovno groblje, novovjekovna crkva*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku

Извесну улогу у ширењу култа светог Вита код Срба могао је имати и Дубровник. У том граду је, према наводима анонимног дубровачког летописца с краја XV столећа, веома рано постојала црква посвећена сицилијанском мученику (*Gjexia de Santo Vido*). На њеном месту касније је, наводно, била саграђена архиепископска палата.[73] С друге стране, извори из Дубровачког архива сведоче о томе да се средином XV века једна црква Светог Вита налазила унутар градских зидина, на Пелинама, а припадала је „братовштини Светог Вида“, то јест ткачком цеху.[74] У вези с култом сицилијанског мученика у Дубровнику вреди поменути и уговор који су Дубровчани склопили с Бугарима 1253. године. У њему је записано да је споразум између две стране закључен у јуну, на дан Светог Вита (**м҃сца июнѣ на дн҃ь ст҃ого вита**).[75]

О рашірености култа светог Вита у далматинском приморју сведочи и знатан број топонима Сутвид,[76] а не треба занемарити ни чињеницудајеиуЗадру,једномоднајважнијихградова средњовековне Далмације, још у епохи преромaнике постојала црква посвећена сицилијанском мученику. Она је највероватније саграђена у X или почетком XI века, док се град налазио под врховном влашћу Византије. Била је то куполна грађевина са основом у виду слободног крста, веома слична цркви Светог крста у Нину.[77]

Поуздано сведочанство о култу светог Вита код Срба, досад сасвим занемарено, јесу његове представе у средњовековној уметности. Најстарији пример, ако изузмемо поменуту представу с диптиха из манастира Светог Павла, налази се у цркви Богородице Одигитрије у Пећи. Настао је око 1335. године, а налази се у северозападном травеју цркве, где је постављен саркофаг ктитора храма, архиепископа Данила II. Свети Вит – **с(ве)ты вить** – насликан је непосредно уз ктиторово гробно место, у првој зони живописа, са светим Козмом, Дамјаном, Пантелејмоном и Јермолајем.[78] Представљање светог Вита у друштву најпоштованијих светих лекара поред ктиторовог гроба упућује на закључак да је и српски архиепископ веровао у исцелитељску моћ мученика са Сицилије. Као што је већ речено, такво веровање било је посебно раширено на Западу, али сведочанства о њему постоје и у српској средини.[79]

Приближно у исто време свети Вит је насликан и у Богородичиној цркви у Карану, задужбини жупана Петра Брајана, Душановог властелина. Ту је сицилијански мученик – **с(ве)тї видь** – добио нешто мање важно место, у западном травеју, међу мученичким попрсјима насликаним на луку који је конструисан над западним паром пиластара.[80] За разлику од Пећи, у Карану је он представљен као средовечан човек, што не одговара подацима из хагиографских извора и иконографској традицији, али треба имати у виду да у задужбини Петра Брајана иконографске непрецизности нису ретке.

Свети Вит је, изгледа, био насликан и у Велућу неколико година пре Косовске битке. Наиме, на источној страни југозападног пиластра наоса, изнад светог Теодора Стратилата, насликано је попрсје светитеља који би се, по остацима натписа (**ви-даь**) и иконографском решењу, могао препознати као мученик са Сицилије.[81] Ипак, у овом случају потребан је опрез јер су сликари Велућа, још више него живописци Беле цркве каранске, били склони иконографским погрешкама, а нарочито су били непоуздани у исписивању светитељских имена.

Опрез је потребан и када се говори о представама светог Вита у оквиру илустрованих црквених календара сачуваних у српским црквама. То нарочито важи за календар у Дечанима, у којем је, поред фигуре пророка Амоса, за илустрацију 15. јуна одабрана и представа једног мученика у хаљини опшивеној златом.[82] Он би пре могао бити идентификован као свети Дула, мученик из Киликије, него као свети Вит.[83] У Грачаници су,

87–89 (1994–1996) 33–38 (аутор датира изградњу постојеће цркве у Виду у XVII век).

[73] *Annales Ragusini Anonymi item Nicolai di Ragnina*, ed. S. Nodilo, in: *Monumenta spectantia historium Slavorum Meridionalum, 14 (Scriptores I)*, Zagreb 1883, 15, 19–20. Средином XVI века и Никола Рањина понавља у свом летопису наводе о поменутој цркви (*Annales Ragusini Anonymi*, 192, 198). Ако се може веровати двојици дубровачких летописаца, црква је постојала већ почетком IX столећа, а налазила се близу градске капије.

[74] Ј. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII–XVI в.* I, Београд 1952, 263.

[75] Љ. Стојановић, *Сūаре сриске йовеље и йисма* I, Београд – Ср. Карловци 1934, 206.

[76] Cf. нпр. V. Putanec, *Refleksi starodalmatinskog pridjeva* sanctus *u onomastici obalne Hrvatske*, Slovo 13 (1963) 140, 155; Šimunović, *op. cit.*, 728–729, 732, 735.

[77] Црква је порушена 1877. године, али су сачувани њени описи и цртеж спољашњости грађевине, који је израдио задарски сликар Иван Смирић, v. N. Klaić, I. Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku do 1409*, Zadar 1976, 38–39, 132 и цртеж на стр. 131. Иво Пилар (Pilar, *op. cit.*, 44–45) помиње и оближњу, „прастару“ црквицу Светог Вита у Превлаци код Нина, која се у изворима помиње од средине XIV века.

[78] В. Р. Петковић, *Живойис цркве Св. Богородице у Паūријаршији Пећкој*, Известия на Българския археологически институтъ IV (1926–1927) 150–151, Т. VII/1; М. Ивановић, *Црква Богородице Одиīиūрије у Пећкој йаūријаршији*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 140, сл. 14; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка йаūријаршија*, Београд 1990, 160, сл. 103; О архиепископовом гробу и значењу фресака око њега v. Д. Поповић, *Гроб архиейискойа Данила II*, in: *Архиейиской Данило II и њеīово доба* (Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, дец. 1987), ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 329–342.

[79] Cf. *supra* и *infra*.

[80] За програм живописа у Белој цркви каранској v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсūво сриске власūеле у доба Немањића*, Београд 1994, 140–143. За датовање тог живописа у време између 1332. и 1337. године v. Д. Војводић, *О живойису Беле цркве каранске и савременом сликарсūву Рашке*, Зограф 31 (2006–2007), хх–хх, са старијом литературом.

[81] Cf. Т. Стародубцев, *Сриско зидно сликарсūво у доба Лазаревића и Бранковића (1375–1459)*, непубликована докторска дисертација, Београд 2007, 381, н. 2454.

[82] С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолоī*, in: *Зидно сликарсūво манасūира Дечана. Грађа и сūудије*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 412.

[83] Свети Дула се, наиме, у хагиографским изворима појављује најчешће од свих мученика који се 15. јуна помињу самостално, тј. без састрадалника, v. Сергий, *op. cit.*, II, 182–183. Имајући у виду чињеницу да су у византијском свету мученици који су претрпели тзв. колективно мучеништво прослављани са својим састрадалницима, како у богослужењу тако и у химнографији и иконографији, било би најоправданије помишљати да је у оквиру илустрованих календара свети Вит представљан са све-

у делу календара који се односи на 15. јун, поред светог Амоса, насликана попрсја двојице мученика – светог Дидима [ο αγ(ιος) Δίδιμο(ς)] и светог Модеста [ο αγ(ιος) Μόδεστο(ς)].[84] У тим представама најпре се могу препознати састрадалници са Сицилије – свети Вит и свети Модест. Ниједан светитељ по имену Дидим не слави се у јуну. Најпознатији свети Дидим, видовити слепац из Александрије, прославља се 18. октобра, а од његових имењака мученика свети Дидим Кипранин 20. фебруара, свети Дидим из Александрије 27. маја, свети Дидим из Лаодикије 11. септембра и свети Дидим презвитер 5. априла.[85] Нико од поменутих мученика није имао састрадалника који се звао Модест. С друге стране, једини свети Модест који се прославља у јуну јесте учитељ светог Вита.[86] Стога се сме претпоставити да је исписивач натписа на представама календара у Грачаници, вероватно један од сликара из радионице солунског зографа Михаила Астрапе, погрешно написао српско народно име њему непознатог сицилијанског мученика (Вид – Дидим). Модест је, међутим, насликан као млад, а Вит као старији, проосед човек, што је у супротности с подацима из хагиографских текстова. Радионица Михаила Астрапе је, чини се, сличну грешку начинила и нешто раније, у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину. Тамо су, на северној страни потрбушја лука конструисаног над пролазом из припрате у наос, испод представа светог Методија Цариградског (14. VI), светог Кирила Гортинског (14. VI) и светог пророка Амоса (15. VI), насликане стојеће фигуре двојице мученика. Натпис поред фигуре првог мученика, проседог човека средњих година, прилично је оштећен, али се на основу преосталих слова [<ο αγ>(ιος) ...μος] може закључити да је и ту реч о светом „Дидиму", то јест о светом Виту. Други мученик, човек седе косе и браде, натписом је идентификован као свети Модест [ο αγ(ιος) Μόδεστος].[87]

Из свега што је наведено проистиче несумњив закључак да је свети Вит био поштован међу Србима током средњег века. Његов култ је, међутим, почео да слаби од првих деценија XIV века, будући да је, као што је показано, помен сицилијанског мученика под утицајем византијских литургијских књига јерусалимске редакције углавном био потиснут из годишњег богослужења Српске цркве. Нешто мање од стотину година касније то потискивање биће додатно подстакнуто, јер у српским типицима и минејима, у рубрикама за 15. јун, почиње да се појављује нова, веома важна *памјат* – спомен светог кнеза српског Лазара, који је погинуо у Косовском боју 15. јуна 1389. године.[88]

Околност да су се Косовски бој и погибија кнеза Лазара догодили на дан Светог Вита допринела је ипак томе да име сицилијанског мученика и његов празник у српској средини никада не буду заборављени. Додуше, ниједан од раних српских извора који говоре о бици на Косову не доводи тај догађај у везу са светитељевим празником, чак ни онда када је наведен датум сукоба српске и турске војске (на пример: натпис на мермерном стубу на Косову, житије деспота Стефана Константина Филозофа, записи у уништеним рукописима *бр. 19* и *бр. 914* из Народне библиотеке Србије).[89] Насупрот томе, поједини латински извори, почев од оних најранијих, истичу да се Косовска битка одиграла на дан Светог Вита. Тако се већ у октобру 1389. у фирентинском одговору на изгубљено писмо краља Твртка I, упућено после Косовског боја у Фиренцу, наводи како је „блажен и дан онај и спомен часан и гласовит на блаженога Вида Пресветога, мученика, у који је било дато да надвладан буде онај најсуровији душманин".[90] Поменути анонимни дубровачки летописац записао је један век касније да се битка на Косову пољу одиграла „15. јуна, на дан Светог Вита".[91] Отприлике у исто време настао је и први познати српски извор који Косовску битку везује за Видовдан. То је тзв. *Сеченички летопис*, чији писац бележи да **вь лѣто ѕѡѕз прїемь кончинꙋ светыи кнѣз лазарь їюн єі на видовь дань**.[92] Одмах

тим Модестом и светом Крискентијом. Чини се да сачуване календарске представе сицилијанских мученика потврђују ту претпоставку, и поред тога што се на њима не појављује лик Витове дадиље, v. *infra*. О питању заједничког представљања мученика састрадалника v. M. Marković, *Notes on a Byzantine Processional Cross from the George Ortiz Collection*, Зограф 30 (2004–2005) 37–39.

[84] П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 301, сх. 28; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд – Приштина 1988, 106; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, 17 (II: северозападно кубе, 6).

[85] Сергий, *op. cit.*, III, 591, 635; *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae*, col. 1074; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов светих* 2, Београд 1989, 792.

[86] Сергий, *op. cit.*, III, 610, 644; *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae*, col. 1137; Јеромонах Хризостом, *op. cit.*, 875.

[87] Мијовић, *Менолог*, 280, сх. 15, сл. 94; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 82.

[88] О култу светог кнеза Лазара cf. нпр. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 116–126; Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Крушевац 1968, 13–39, 78–112, 184–219; Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић. Историја, култ, предање*, Београд 2001, 135–232. Да је у српској средини култ светог кнеза Лазара потиснуо култ светог Вита запазио је још Јован Стерија Поповић [*Критички погледи у повѣстницу србску. Видовъ данъ*, Србске новине XIX/141 (1852) 523]; cf. и Павловић, *op. cit.*, 125–126.

[89] За наведене изворе v. Ђ. Трифуновић, *Најстарији српски записи о косовском боју*, Горњи Милановац 1985, 7–14; С. Ћирковић, *Историјски извори о косовском боју*, in: *Битка на Косову 1389. године*, ур. Д. Срејовић, Београд 1989, 180–181. Cf. и Љ. Ковачевић, *Вук Бранковић (1372-1398)*, Годишњица Николе Чупића 10 (1888) 252–278.

[90] В. Макушев, *Прилози к српској историји XIV и XV века*, Гласник СУД 32 (1871) 173–177; Ћирковић, *Историјски извори о косовском боју*, 171. Лако је могуће да је и Твртко у изгубљеном писму упућеном у Фиренцу довео датум одигравања Косовског боја, 15. јун, у везу с празником Светог Вита, имајући у виду да је он тако поступио и нешто раније у писму Сплићанима, у којем им као рок за предају даје „дан Светог Вида, 15. јун 1389", v. С. Ћирковић, *Косовска битка у светлости нових истраживања*, in: *Српски народ у другој половини XIV и у првој половини XV века. Зборник радова посвећен шестогодишњици косовске битке*, Београд 1989, 38.

[91] *Annales Ragusini anonymi*, 48.

[92] *Стари српски родослови и летописи*, red. Љ. Стојановић, Ср. Карловци 1927, 200 (*Сеченички летопис*, сачуван у једном рукопису из Чешког музеја у Прагу, написан је нешто после 1474. године).

Сл. 11. Свети Вит, фреска у цркви Богородице Одигитрије у Пећи, око 1335 (снимак В. Т. Хостетера)

затим и Константин Михаиловић из Островице код Новог Брда у *Јаничаревим успоменама*, написаним у Пољској између 1497. и 1501. године, бележи поводом Косовске битке следеће речи: „И тада је у среду, на дан Светога Вита, започео веома жесток бој и трајао је све до петка."[93] Лако је могуће да су и Михаиловић и анонимни писац *Сеченичког летописа* поменули Видовдан у вези с датумом косовске битке под утицајем неког данас непознатог писаног извора.[94]

[93] *Константин Михаиловић из Островице, Јаничарове успомене или турска хроника*, Београд 1986, red. Ђ. Живановић, Београд 1986, 98; Ћирковић, *Историјски извори о косовском боју*, 190.

[94] Непознати српски извор о Косовској бици вероватно је користио и влашки војвода Њагој Басараба, који наводи Видовдан као дан страдања кнеза Лазара у свом *Слову наказателном*, написаном око 1515. године, cf. Ђ. Сп. Радојичић, *Српско-румунски односи XIV–XVII века*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 1 (1956) 13–29.

Међутим, не сме се искључити ни могућност да је ту реч о утицају српске усмене књижевности.[95] У том погледу посебно су важне народне песме о боју на Косову, чије је стварање, према мишљењу истраживача старе српске књижевности, започело ускоро после битке.[96] Истина, те песме столећима су живеле само у усменој форми, али већ у једној од првих записаних – бугарштици преписаној из изгубљеног рукописа насталог у Перасту крајем XVII столећа – датум Косовске битке доводи се у везу с Видовданом („Видовданак бијаше, а Лазару крсно име…").[97] Празник Светог Вита помиње се затим у још два српска литерарна дела у којима је несумњив утицај усмене епске традиције о Косовском боју. Једно од та два дела, тзв. *Прича о боју косовском*, настало је изгледа у Боки, свакако пре 1715. године, и било је популарно током XVIII и прве половине XIX века на свим подручјима на којима су живели Срби.[98] Друго дело, драмско-епски спев *Бој кнеза Лазара*, написано је највероватније у Перасту, а познато је на основу истог рукописа у којем је забележена и поменута бугарштица о Косовској бици.[99] У оба дела Видовдан се помиње два пута. Први пут је то учињено како би се хронолошки лоцирао дан одигравања српско-турског сукоба: „… и то се згоди месеца иунија а дан 15, Видов дан, бише кнезу Лазару крсно име…" (*Прича о боју косовском*);[100] „И тако згоди се на петнаес џуња, Видов-данак бјеше, а мјесец пуна, а Кнезу славноме бјеше крсно име…" (*Бој кнеза Лазара*).[101] Други пут се Видовдан у наведеним делима помиње у беседи коју је, по народном предању, изговорио Милош Обилић приликом вечере код кнеза Лазара, приређене непосредно уочи боја: „Сутра е недеља, Видов дан славни, теби славно крсно име, видићемо тко е вера, тко ли е невера…" (*Прича о боју косовском*);[102] „… сутра

[95] О утицају српских народних песама на *Јаничареве успомене* v. Живановић, in: *Константин Михаиловић*, 55, 61–66; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991², 239–240; В. Ђурић, *Косовски бој у српској књижевности*, Београд 1990, 27–29.

[96] О старини српских епских песама cf. нпр. Д. Костић, *Старост народног епског песништва нашег*, Јужнословенски филолог XII (1933) 3–72; М. Пантић, *Усмено песништво*, in: *Историја српског народа* II, ур. Ј. Калић, Београд 1982, 513–518; Богдановић, *op. cit.*, 240; Ђурић, *op. cit.*, 27.

[97] М. Пантић, *Перашка бугарштица о косовском боју*, Расковник XV/55–56 (1989) 73–78, 80. О веровању да је 15. јуна била крсна слава кнеза Лазара v. Трифуновић, *Српски средњовековни списи*, 198; Лома, *Пракосово*, 162 sq.

[98] О том делу, сачуваном у преко тридесет рукописа, од којих најстарији потиче из 1714/1715. године, v. S. Novaković, *Narodna predaja o boju kosovskom, pobilježena prve pole XVIII vijeka*, Starine JAZU X (1878) 176–200; М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба. XVII и XVIII век*, Београд 1970, 143; М. Пантић, *Кнез Лазар и косовска битка у старој књижевности Дубровника и Боке Которске*, in: *О кнезу Лазару* (научни скуп у Крушевцу, 1971), ур. И. Божић, В. Ј. Ђурић, Београд 1975, 376–382; Ј. Рeђеп, *Прича о боју косовском*, Зрењанин 1976; Ђурић, *Косовски бој*, 50–51, 293–304, 311.

[99] О *Боју кнеза Лазара* v. Пантић, *Кнез Лазар*, 367–388 (са издањем текста на стр. 388–405).

[100] Novaković, *op. cit.*, 191; Рeђеп, *op. cit.*, 100–101; Ђурић, *Косовски бој*, 296.

[101] Пантић, *Кнез Лазар*, 395.

[102] Novaković, *op. cit.*, 193; Ђурић, *Косовски бој*, 298.

нeђеља је и сутра Видов-дан славни, а теби је твоје крсно име…" (*Бој кнеза Лазара*).[103] Слично цитира део Милошеве беседе и анонимни творац *Кнежеве вечере*, народне песме коју је Вук Караџић објавио 1815. године: „Видовъ данъ ће сутра осванути, видье ћемо ко е права вѣра, ко е вѣра, ко ли невѣра."[104]

Објављивање наведених стихова из *Кнежеве вечере*, а затим и помен Видовдана као дана одигравања Косовске битке у Вуковом *Рјечнику*, штампаном 1818, имали су као последицу обнову популарности тог празника у српској средини.[105] У почетку он је најчешће помињан и слављен у књижевним делима, да би већ средином XIX века, у доба пораста српског националног романтизма, постао свеприсутан симбол херојства српског народа, посебно његовог јуначког отпора Турцима.[106] Нешто касније, од 1864. године, поново се појављује и у црквеним календарима.[107] При томе се догодио необичан парадокс. Видовдан је постао празник од посебног значаја у свим слојевима српског друштва, али то више није био дан светог Вита, по коме је празник добио име, него дан спомена смрти светог кнеза Лазара и Косовског боја. Сицилијански мученик је, истовремено, скоро сасвим заборављен. Није прослављан у богослужењу, химнографији и иконографији, а последњих деценија у стручној и популарној литератури негира се чак и било каква веза између њега и Видовдана.[108] Примера ради, у књизи етнолога и публицисте Милета Недељковића *Годишњи обичаји код Срба* наведено је како „у хришћанском календару не постоји светац са именом Вид и … тек 1892, српска православна црква ће га први пут унети као празник у своје календаре, стављајући га у заграду иза пророка Амоса и кнеза Лазара, чије је култове неговала". У складу с тим, даље се закључује да је Видовдан у ствари „празник који је посвећен старом словенском божанству Виду" и да се „косовски мит као најразговетнији знак српске народне свести" развијао

Сл. 12. Свети Вит, фреска у западном травеју Беле цркве каранске, око 1335 (снимак И. Ђорђевића)

Сл. 13. Свети Вит (?), фреска на југозападном пиластру у наосу Велућа, око 1385 (снимак Т. Стародубцев)

упоредо с паганским култом тог божанства.[109] Слично о Видовдану и култу светог Вита у православном свету пишу етнолози Душан Бандић и Мила Босић.[110] И они, као и Недељковић, у наведеним питањима заснивају своја гледишта на истраживањима историчара књижевности Миодрага Поповића, изнетим у књизи *Видовдан и часни крст*, први пут објављеној 1976. године.[111] То је, међутим, спис веома скромне научне вредности, у којем се о поштовању све-

[103] Пантић, *Кнез Лазар*, 397.

[104] В. Стефановићъ, *Народна србска пѣснарица, частъ втора*, Віенна 1815, 110–111. Цитирани стихови су у каснијим Вуковим издањима српских народних песама добили нешто другачији облик: *Сјутра јесте лијеп Видов данак, виђећемо у пољу Косову, ко је вјера, ко ли је невјера*, cf. нпр. В. Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, Лајпциг 1823, 167 (= Беч 1845, 311). О поменутој песми cf. и Лома, *Пракосово*, 159 sq.

[105] В. Стефановић, *Српски рјечник, истолкован њемачким и латинским ријечима*, Беч 1818, col. 68.

[106] О поменима Видовдана у делима српских писаца прве половине XIX века v. нпр. Ђурић, *Косовски бој*, 107–130, 319, 336, 343. О значају тог празника у другој половини XIX столећа v. M. Popović, *Vidovdan i časni krst. Ogled iz književne arheologije*, Beograd 1998³, 157–165; Љ. Дурковић-Јакшић, *Установљење у васкрслој Србији 1889. Видовдана за државни празник*, in: *Свети кнез Лазар. Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја, 1389–1989*, Београд 1989, 365–388. Cf. и Н. М. Симић, *Култ Видовдана у нашој црквеној уметности XVIII и XIX века*, Гласник. Службени лист Српске православне цркве XXXVIII/6 (1957) 127–131.

[107] Cf. Popović, *op. cit.*, 157–159; Дурковић-Јакшић, *op. cit.*, 365.

[108] За један од ретких изузетака у том смислу v. Амфилохије Радовић, *Толико слављени Видовдан код Срба заправо је благдан латинског св. Вита*, Банатски весник 3 (1989) xxx.

[109] М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд 1990, 55. Cf. и idem, *Слава у Срба*, Београд 1991, 47; Т. Гаврић, *Свети Кнез Лазар. Видовдан*, Београд 2000, 25–26.

[110] Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд 1991, 337–339; М. Босић, *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Нови Сад 1996, 347–348.

[111] М. Поповић, *Видовдан и часни крст*, Београд 1976. За треће, измењено издање v. нашу н. 102.

Сл. 14. Свети Амос, свети Вит ("Дидим") и свети Модест, календарска сцена за 15. јун, Грачаница, око 1320 (снимак БЛАГО treasure - www. srpskoblago.org)

Сл. 15. Цвети Вит ("Дидим") и свети Модест, календарска сцена за 15. јун, Старо Нагоричино, око 1316 (снимак Г. Мијеа)

тог Вита код Срба у средњем веку говори без икаквог увида у релевантне хагиографске и иконографске изворе. Такав однос према изворима резултирао је низом неутемељених претпоставки и закључака, који су у стручној јавности претрпели бројне и озбиљне критике.[112] Једна од кључних теза у Поповићевој књизи – о паганској суштини и значењу Видовдана – највећим је делом заснована на студији историчара Натка Нодила посвећеној религији Хрвата и Срба.[113]

У тој одавно застарелој и превазиђеној студији, написаној крајем XIX века, изнете су претпоставке о Свентовиту („Световиду") као врховном богу свих Словена и о улози култа светог Вита у настојањима хришћанских мисионара да се популарност поменутог паганског бога умањи како би се покрштени словенски народи лакше придобили за нову веру.[114] Нодило је, у ствари, некритички и без убедљиве аргументације пренео на Хрвате, Србе и друге Словене сведочење немачког свештеника Хелмолда о повезаности култова светог Вита и паганског бога Свентовита код прибалтичких словенских племена.[115] Реч је, међутим, о веома сложеном питању, које још увек није до краја расветљено у науци, иако су се њиме у последњих три стотине година бавили многи истраживачи.[116] Засад је извесно то да се на основу расположивих писаних извора може говорити само о вези између поменутих култова међу словенским племенима која су током средњег века живела на острву Рујну у Балтичком мору и у околним прибалтичким крајевима. Чак и погледу те повезаности постоји доста нејасноћа и различитих тумачења због извесних контрадикторности између два основна извора – Хелмолдове *Хронике Словена* и списа *Gesta Danorum* Сакса Граматика. По првом извору, проистиче да су Рујани „паганизовали" хришћанског мученика светог Вита, а по другом се наслућује да су они и пре покушаја покрштавања имали свог „светог Вита", то јест бога кога су звали Свантовит.[117] Као што је поменуто, Хелмолд наводи предање по којем је цар Лудвиг (Побожни), син Карла Великог, поклонио манастиру у Корвеју земљу словенског племена Рана или Рујана, које је живело „у срцу мора".[118] Мисионари из Корвеја отишли су затим у ту земљу и преобратили њено идолопоклоничко становништво у хришћанство. Исто-

112 Cf. нпр. Mitrović, *Povodom knjige*, 133–154; Š. Kulišić, *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja, posebno balkanoloških*, Sarajevo 1979, 215, н. 67; Богдановић, *Историја*, 240, н. 5; Лома, *Пракосово*, 97 н. 137, 201.

113 N. Nodilo, *Religija Srbâ i Hrvatâ na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog*, Rad JAZU 77 (1885) 67–126 (= N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split 1981, 25–84). Истине ради, ваља напоменути да је о паганском карактеру Видовдана и посвети тог празника тобожњем божанству Виду писано у српској средини и пре Поповића, али без покушаја да се такво тумачење шире образложи. Cf. нпр. П. Ж. Петровић, *Видовдан*, in: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд 1970, 65–66.

114 Већ је познати чешки научник Лубор Нидерле у капиталном делу о старој словенској религији, објављеном 1914. године, сврстао Нодилову студију у групу „дилетантских" радова посвећених проучавању словенске митологије, L. Niederle, *Slovanské starožitnosti, oddíl kulturní II: Život starých Slovanů. Základy kulturních starožitností slovanských* 2/1, Praha 1916, 15–17. О непоузданости Нодиловог „фолклористичког" метода и застарелости његових „романтичарских" схватања cf. нпр. и М. С. Филиповић, *Основни карактер и структура народног веровања у источном делу Југославије*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука, 6 (1953) 1; Pilar, *op. cit.*, 4; Kulišić, *op. cit.*, 22, 30, 34–35.

115 Nodilo, *op. cit.*, xxx.

116 Cf. нпр. Papebroch, *op. cit.*, 1018–1019; Kessel, *St. Veit*, 161–174, 179–180; Th. Schildgen, *St. Vitus und der slavische Swantovit in ihrer Beziehung zu einander*, Neunundzwanzigster Jahresbericht über die Realschule erster Ordnung zu Münster für das Schuljahr 1880–81, Münster 1881, 3–18; Вучковић, *Свети Вит*, 437–443; L. Leže, *Slovenska mitologija*, Beograd 1984^2 (прво издање: Београд 1904), 28–30, 32–34, 73–96, 171–176; Niederle, *op. cit.*, 140–141; J. Peisker, *Koje su vjere bili stari Sloveni prije krštenja*, Starohrvatska prosvjeta II/1–2 (1928), 74–75; Pilar, *O dualizmu*, 19–20, 38–51; B. O. Unbegaun, *La religion des anciens Slaves*, Paris 1948 (*Mana. Introduction à l'histoire des religions*), 422; E. Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Firenze 1973, 565–567; Kulišić, *op. cit.*, 184–185; Łowmiański, *Religia*, 190–195, 400; I. Lukežić, *O kultu svetoga Vida*, Vjesnik Povijesnog arhiva Rijeka 35–36 (1993–1994) 135–140; Лома, *Пракосово*, 201–209.

117 Већина истраживача, чини се с правом, прихвата Саксово сведочење, cf. Leže, *o. c.*, 80–85, 171–176; Kulišić, *op. cit.*, 184185. За другачије гледиште cf. нпр. Gasparini, *op. cit.*, 565–567; Łowmiański, *Religia*, 110, 190–195.

118 Мисли се на острву Рујан (нем. Риген) у Балтичком мору.

времено су тамо саградили цркву у част свог патрона, светог Вита мученика (*ubi oratorium fundaverunt … in commemorationem sancti Viti, qui est patronus Corbeie*; *illicque oratorium fundasse in honore Viti martyris*). Међутим, након промене политичких прилика, Рујани су прогнали хришћанске свештенике и вернике из своје средине и вратили се сујеверју. При том су учинили „још гору заблуду од пређашње, јер су светог Вита кога хришћани сматрају за мученика Христовог и слугу Божијег почели да поштују као Бога". Саградили су у његову част величанствен храм и огромног идола. С временом је тај рујански бог, звани Звантевит (*Zuantevith*), заузео прво место међу свим словенским божанствима.[119] Саксо Граматик, с друге стране, сведочи о томе да је цар Карло (Велики) победио Рујане и да им је том приликом заповедио да „приносе дарове светом Виту Корвејском".[120] Али они су, чим је цар умро, „заменили покорност празноверјем" и саградили идола кога су „обележили лажним именом светог Вита" (*falso sancti Viti vocabulo insignitum*). Његовом су култу, презревши корвејске монахе, почели приносити највећи данак, тврдећи да „они што су задовољни својим Витом не треба да се покоравају туђем" (*affirmantes domestico Vito contentos externo obsequi non oportere*). Саксо даље саопштава да се поменути идол, то јест статуа бога Свантовита (*Suantovitus*), налазио унутар величанственог храма саграђеног од дрвета у рујанском граду Аркони.[121]

Претпоставке о томе да је култ светог Вита имао извесну улогу у време христијанизације још неких словенских народа и да је тада био преплитан с култом паганског бога Свентовита засад се не могу поткрепити чврстим аргументима.[122] Кад је реч о Србима, чини се да нема никаквог реалног основа за тврдњу да су они уопште знали за поменутог балтичко-словенског бога пре него што су штампани Хелмолдови и Саксови списи у којима се о њему говори. У савременој науци о старој словенској религији обично се прихвата Нидерлеово мишљење да је Свентовит био најпоштованији бог рујанских и других балтичких Словена, али да никада није био општесловенско божанство.[123] И поред тога, у српској и хрватској средини још увек се повремено заступа Нодилово гледиште да су и Јужни Словени поштовали рујанског бога. При томе се, по угледу на Нодила, он сасвим произвољно назива Световидом или, још чешће, Видом, како би му се име прилагодило топонимској, ономастичкој и другој етнолошкој грађи на којој је заснована претпоставка о поштовању Свентовита код Срба и Хрвата у доба паганства. Карактеристично је, на пример, тумачење једне коледске песме коју је у пожаревачком крају забележио Вук Караџић. Нодило, а за њим и многи други истраживачи, у главном лику те песме (*белом Виду*) препознали су Свентовита као словенско ратно божанство.[124] Песма, међутим, говори о угледном домаћину (Виду или Видоју!) кога после седам година ратовања код куће чекају верна жена, коњи и голубови, па се у њој пре може пронаћи хомеровска инспирација него надахнуће било којим старим словенским или хришћанским култом.[125] Што се тиче остале етнолошке грађе која се обично доводи у везу са Свентовитом (то јест *Свēтовидом* или *Видом*), она највећим делом припада фолклорној садржини култа светог Вита (Вида), сицилијанског мученика. Углавном су то веровања повезана с Видовданом и утемељена најчешће на народној етимологији светитељевог имена, на основу које је он поштован као заштитник вида и исцелитељ очних болести.[126] Таква веровања нису проистекла из богослужбених текстова о светом Виту и немају увек корене у средњем веку, али заслужују да буду поменута јер су, уз Видовдан као дан сећања на Косовски бој, највише допринела томе да име мученика са Сицилије буде непрекидно присутно у свести српског народа. У истом смислу вредан је пажње и помен светог Вита у народној пословици, у вези са сејањем проса (*Јелесије ӣросо сије, иде Виде да обиде*).[127]

---

[119] *Helmoldi presbyteri chronica Slavorum*, 16, 97.

[120] Мисли се, вероватно, на цркву Светог Вита коју су, према Хелмолду, корвејски монаси саградили на острву Ригену (Рујану), а коју Саксо не помиње. И на овом месту ваља подсетити на то да је корвејски манастир основан тек после смрти Карла Великог, па је Саксово сведочење о вези тог цара с покрштавањем Рујана непоуздано, cf. н. 10 *supra*.

[121] *Saxonis Gesta Danorum* I, 368, 467.

[122] За такве претпоставке, када је реч о Хрватима и Србима, v. Nodilo, *op. cit.*, 74 sq.; Вучковић, *op. cit.*, 439–441, 443; Niederle, *op. cit.*, 139, 141, 148; Pilar, *O dualizmu*, 19–20, 38–51; Šimunović, *op. cit*, 726–727, 732–734; Lukežić, *O kultu*, 138–140; Mužić, *Hrvatska povijest*, 231–245. Cf. и Лома, *op. cit.*, 205.

[123] Niederle, *op. cit.*, 136-148. О Свентовиту као арконском, рујанском или балтичко-полапском божанству cf. нпр. Unbegaun, *op. cit.*, 414; O. Mandić, *Od kulta lubanje do kršćanstva. Uvod u historiju religija*, Zagreb 1954, 96–97; С. А. Токарев, *Религия в исӣории народов мира*, Москва 1976³, 208–210; Kulišić, *op. cit.*, 187; Łowmiański, *Religia*, 73, 184, 190–195, 199, 202–203, 220, 400; Б. А. Рыбаков, *Язычесӣво древних Славян*, Москва 1981, 459–462; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Свенӣовиӣ*, in: *Словенска миӣолоīија. Енциклоӣедијски речник*, red. С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд 2001, 485; Лома, *ӣракосово*, 175, 201–209.

[124] Nodilo, *op. cit.*, 71, 77; В. Чајкановић, *Миӣ и релиīија у Срба. Изабране сӣудије*, Београд 1973, 417.

[125] *Војевао бели Виде, коледо! |Три īодине с клеӣи Турци, |А чеӣири с црни Уīри. |Каде Виде с војске дође, | Седе Виде да вечера. |Сӣаде īромоӣ, сӣаде ӣройоӣ |Око двора Видојева. | Ал' īовори бели Виде: | Изиђ', љубо ӣе ӣоīледај, |Шӣа је īромоӣ, шӣа је ӣройоӣ| Око двора Видојева. | Кад изиђе верна љуба, | Коњи му се койиӣају, |Радују се īосӣодару, | Да је скоро с војске дош'о; | И īолуби с крилма бију, | Радују се īосӣодару, | Да је скоро с војске дош'о*, cf. В. С. Караџић, *Живоӣ и обичаји народа срӣскоīа*, Беч 1867, 7–8 (песма носи наслов *Домаћину од боље руке*). О целом питању детаљније in: Kulišić, *op. cit.*, 202–203, 240, где се идентификација „Вида" са Свентовитом на основу поменуте коледске песме и неких топонима сматра неоснованом и крајње хипотетичном.

[126] За наведено гледиште v. Толстая, *Видов день*, 369. За још неке примере српских народних веровања која се односе на дан Светог Вита (Видовдан) v. нпр. Петровић, *Видовдан*, 65–66; Недељковић, *op. cit.* 55–56; Босић, *op. cit.*, 348–350; Р. Иванова, *Видовден у Българиӣе и Сърбиӣе*, Етно-културолошки зборник за проучавање културе источне Србије и суседних области II (1996) 183–185.

[127] „Јелесије" је свети пророк Јелисеј, чији спомен православна Црква обавља 14/27. јуна. За цитирану пословицу v. В. С. Караџић, *Срӣске народне ӣословице и друīе различне, као оне у обичај узеӣе ријечи*, Цетиње 1836, 114. Код Руса је Видовдан на сличан начин довођен у везу са сејањем жита (*Кӣо сееӣ ӣосле Виӣа ӣоӣ будеӣ ӣросиӣ жиӣа*), v. Толстая, *op. cit.*, 369.

The Cult of St. Vitus Among the Serbs in Medieval Times

Miodrag Marković

St. Vitus, a native of Sicily, was martyred during the emperor Diocletian's persecution of the Christians. He is not well known among Orthodox Christians, but his feast day, *Vidovdan*, which is celebrated on June 15th, occupies an extremely important place in the minds of the Serbian people. Scientific circles long ago concluded that, for the Serbs, the significance of the feast of St.Vitus does not lie in any particular reverence for St. Vitus himself, but in the fact that the Battle of Kosovo took place on his feast day. Nevertheless, there are reliable testimonies that the Serbs did revere this martyr from Sicily, in medieval times. The earliest is to be found in the *menologion* in the Miroslav Gospel, and St. Vitus is also recorded in hagiographic sources that appeared after the establishment of the autocephalous Serbian Church. We find the most frequent mention of him in the manuscript prologues of the so-called First Edition of the Menologue of Basil II (13th and 14th centuries), and several 14th century menaions also contain a liturgical service dedicated to St. Vitus.

Important testimony of the cult of St. Vitus among the Serbs, completely neglected till now, are the portrayals of him in medieval art works. The oldest such example is preserved on the frescoes in the church of the *Theotokos Hodegitria* in Pec. There is a presentation of St. Vitus is in the northwestern bay of the church, where the sarcophagus stands of the church's founder, Archbishop Danilo II. St. Vitus is depicted right beside the archbishop's grave, in the first fresco zone, along with the saints Cosmas, Damian, Panteleimon and Hermolaos. The painting of St. Vitus beside the most revered holy doctors and directly above the founder's grave leads to the conclusion that the Serbian archbishop believed in the healing powers of the Sicilian martyr. This belief was particularly widespread in the West although there is evidence that it existed among the Serbs, as well.

Sometime around 1335, a painting of St. Vitus was also done in the Church of the Virgin in Karan, the endowment of one of Dusan's nobleman, Zhupan Petar Brajan. Here, the Sicilian martyr was given a slightly less prominent place in the western bay, among the half-figures of the martyrs painted on the arch above the western pair of pilasters. Finally, another painting of St. Vitus was done in Veluće, several years before the Battle of Kosovo. This was a half-figure on the southern arch of the naos, which, according to the iconography and the remains of the inscription, allows us to identify it as a presentation of the martyr from Sicily.

There is still no reliable explanation for the origin of the cult of St. Vitus among the Serbs. Early liturgical manuscripts written in Old Slavonic apparently played an important role, in the period of the activities of Cyril and Methodius and their followers. However, the cult of St. Vitus did not spread among the Serbs only through the heritage of SS. Cyril and Methodius and St. Clement. It came by another route, through the Serbian territories that were under the jurisdiction of Rome. In those regions, a powerful cult of this Sicilian martyr did exist, for which the dedication of the churches is the proof.

Therefore, there is no doubt that St. Vitus was revered among the Serbs during medieval times. The cult did, however, begin to stagnate in one period, owing to the fact that under the influence of Byzantine church calendars, the commemoration of the Sicilian martyr occurred less and less frequently in the annual liturgies of the Serbian Church. It is especially important to mention that the commemoration of St. Vitus was not included in the Typikon of Archbishop Nikodemus, which in 1318 or 1319 introduced liturgy according to the so-called Jerusalem Typikon in the Serbian regions. Apart from that, soon after the Battle of Kosovo, June 15th, which had been the feast commemorating the prophet Amos and St. Vitus, above all became the day to commemorate the heroic death of Prince Lazar.

The circumstance that the Battle of Kosovo took place on the feast of St. Vitus contributed, nevertheless, to immortalising the name of this saint and his feast among the Serbs. Furthermore, as Serbian national romantism grew in the mid-XIX century, *Vidovdan* became the symbol of the Serbs' heroism and their resistance to the Turks, in general. Since those times, it has frequently been marked in red letters in church calendars and, since 1914, it has become one of the nine state holidays. Meanwhile, an unusual paradox has occurred. *Vidovdan* has become a holiday celebrated in all layers of Serbian society, whereas the saint who gave his name to this feast has almost been forgotten. The Serbian Church does not commemorate his name in its liturgical services. Moreover, in popular literature it is claimed, without any serious argument, that the "Kosovo myth, as the most distinct mark of Serbian national awareness, developed from the pagan cult of the ancient Slav divinity, Vid". These claims are purportedly based on ethnological material. In actual fact, the ethnological material deals with the folkloric content of the cult of St. Vitus, the Sicilian martyr. It refers to folk beliefs, which, in addition to the feast day of *Vidovdan*, have contributed the most to the name of this martyr from Sicily being present in the minds of Serbs to this very day.

Трећа жичка повеља

Гојко Суботић

UDK: 75.052.033.04: 003.349.2.074 (497.11 Žiča)”12“

Познате две повеље краља Стефана Првовенчаног и његовог сина Радослава манастиру Жичи, исписане на бочним странама пролаза испод куле/звоника, опажене су већ почетком двадесетих година XIX века и потом, у више махова, на основу разних преписа издаване. Остало је, међутим, непримећено да се уз њих, испод фигура св. Петра и Павла на потрбушју лука, на западној страни, налазе и оштећени, ситније исписани текстови чији остаци откривају да је постојала још једна даровница краља Стефана. Текст је почињао инвокацијом и интитулацијом, након чега је следило излагање садржине са низом топонима који се односе на дароване поседе, а завршавао санкцијом. Издавање треће повеље уследило је вероватно пред крај владе оснивача Жиче (+ 1228). Као и претходна два документа, даровница је сачувана у скраћеном виду, у препису из времена поновног украшавања цркве у доба архиепископа Саве III (1309–1316).

У српској средини рано је прихваћен византијски обичај исписивања оснивачких повеља на зидовима средњовековних храмова.[1] За историју наше дипломатике пажње су вредне већ саме вести да су даровнице истицане у црквама, а с обзиром на оскудност грађе, посебно су драгоцени – макар и само у изводима – сачувани преписи њихове садржине.

Свети Сава је забележио у житију свог оца да је Стефан Немања подигао у Студеници цркву Богородице Добротворке и манастир богато обдарио, а затим додао да то стоји „у златопечатној повељи његовој, а још је *и у цркви написано на зиду,* и са клетвом и везом да (то) нико не измени …“[2] Спис о животу светог Симеона био је „по жанру ктиторско житије“[3] и чинио је уводни део типика који је за студеничко братство такође саставио свети Сава, па се обично наводи да је настао по његовом повратку у земљу. Свети Сава је са очевим моштима стигао у Студеницу фебруара 1207,[4] а *Житије светог Симеона*, верујемо, није написано одмах, свакако не пре живописања Богородичине цркве (1208/1209).

Из Савиног непосредног казивања сазнаје се да је оснивачка повеља била исписана *у цркви*, али не и на ком месту. Исправе те врсте сведочиле су о стеченим добрима и правима, због чега су се свакако налазиле на површинама у западном делу цркве, где су их верници могли видети при уласку у храм. У Студеници је, пре него што је краљ Радослав доградио спољну припрату, златопечатна повеља највероватније била исписана у нартексу Немањиног здања.[5] О првобитном живопису у том делу Богородичине цркве данас се тек понешто може претпоставити, с обзиром на то да су фреске у њему у целости замењене новим 1568. године.

Чини се природним да је и препис оснивачке хрисовуље „на стени“ Богородичине цркве истакнут у време када су се на зидним сликама у њој, заслугом светог Саве, први пут у нашој средини појавили српскословенски натписи. Познато је да је грчки сликар, образован највероватније у једној од цариградских радионица, на Нерукотвореном образу оставио о себи белешку на свом језику, с потписом, нажалост, оштећеним,[6] а да се, на истој висини, у прстену

---

[1] Том питању две вредне студије посветио је академик Војислав Ђурић, широко размотривши приказе ктитора, њихових дарова и повеља у монументалном и минијатурном сликарству, cf. В. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, Зборник Филозофског факултета 7/1, Споменица Виктора Новака (1963) 251–272; idem, *Портрети византијских и српских владара с повељама*, in: П. Ивић, В. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд–Смедерево 1989, 20–54.

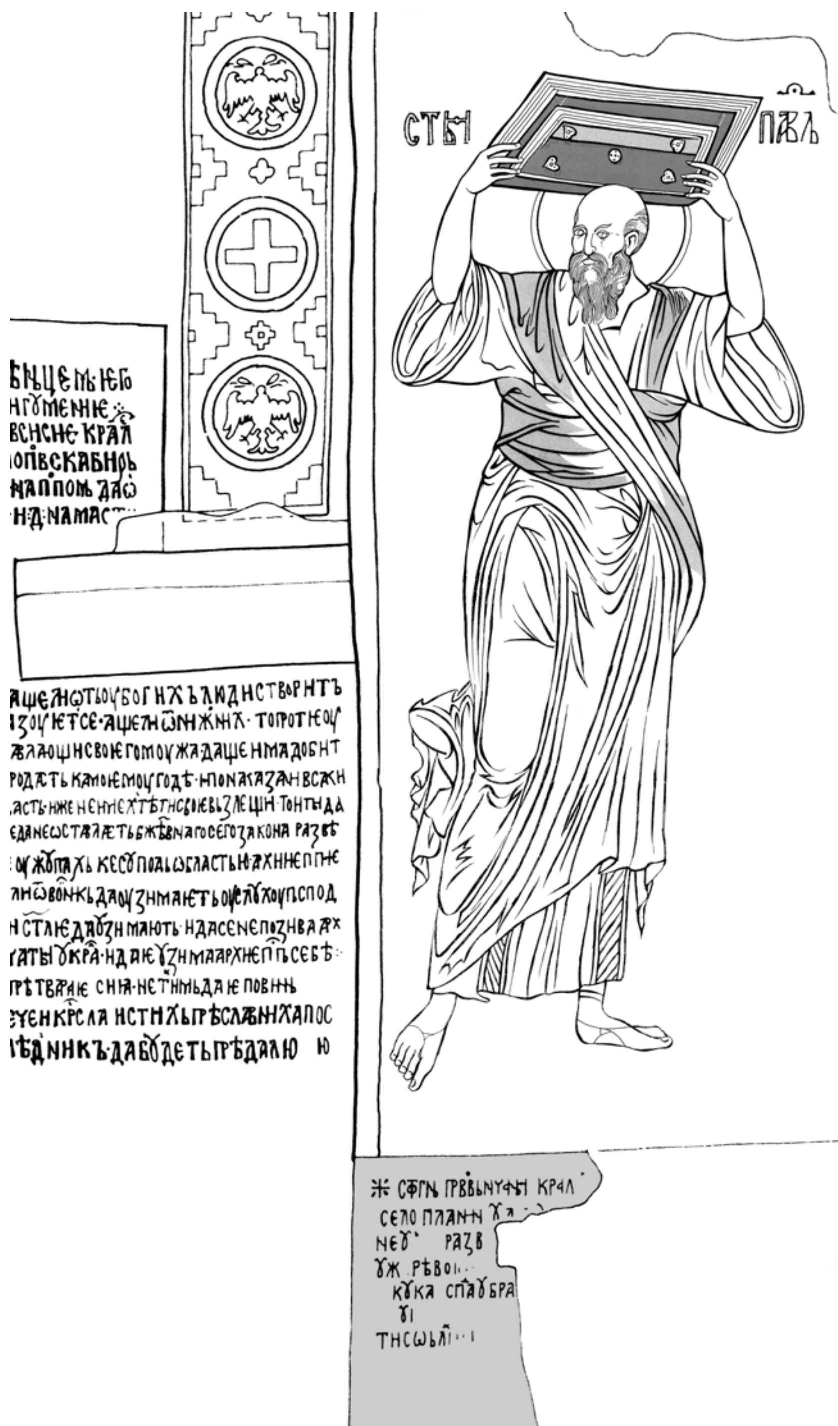
[2] **ꙗже сѹть писана въ златопечат҄нѣи повели его, паче же и въ цръкви написано на стѣнѣ и съ клетвою и съ заоузою** – cf. В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, Београд 1928, 153; Свети Сава, *Сабрани списи* II, Београд 1986, приредио Д. Богдановић, 98 (превод на савремени српски језик Л. Мирковић, Д. Богдановић); Свети Сава, *Сабрана дела*, приредио и превео Т. Јовановић, Београд 1998, 150–154. Cf. Д. Синдик, *Једна или две жичке повеље?*, Историјски часопис 14–15 (1963–1965) 315, н. 24.

[3] Свети Сава, *Сабрани списи*, 20 (Д. Богдановић).

[4] Љ. Максимовић, *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24–25 (1986) 437–444.

[5] У прилог томе говори више споменика у којима су повеље исписане у западним деловима цркве. Распоред целине и делови најстаријих фресака искључују могућност да се повеља могла налазити *у наосу* Богородичине цркве.

[6] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 7–8, 10–11, сл. 3 и 4; L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, *Πεπραγμένα του Θ’ Διεθνούς βυζαντινολογικού συνεδρίου* I, Αθήνα 1955, 305; V. Djurić, A. Tsitouridou, *Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, in: *Glossar zur frümittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa*, Beiheft Nr. 4, Stuttgart 1986, 10, Nr. 9.



Сл. 1. Свети Павле и остаци друге и треће жичке повеље. Јужни зид портика Спасове цркве у Жичи (цртеж Н. Дудић)

под куполом, и данас налази свечани српскословенски текст с поменом ктитора, великог жупана Стефана Немање и његових синова, који је саставио са̂м Сава.[7] Намеће се, дакле, закључак да је управо свети Сава, трудећи се да оснажи писменост на свом језику, по узорима из Византије, увео и обичај исписивања ктиторских повеља на зидовима српских храмова.

[7] С. Мандић, *На недавно откривеним фрескама у Студеници пронађено је име сликара Саве из тринаестог века*, Политика 13895 (Београд 21. 6. 1951) 4; idem, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења 1 (1956) 38–39; idem, *Сетите се Саве грешног*, in: *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 81–88; Djurić, Tsitouridou, *Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken*, 8–10, Nr. 8; Ђ. Трифуновић, *О најстаријим натписима у Богородичиној цркви манастира Студенице*, Православље 460 (1986) 10.

У Савином опису такође је пажње вредна вест да је Немања својој задужбини поклонио „иконе и часне сасуде и књиге и ризе и завесе“. Истицање дарованих богослужбених предмета, икона и рукописа, а посебно реликвија и драгоцених предмета, било је у разним видовима познато у Византији, а затим и у средњовековној Србији. Они су најчешће уопштено помињани, али су неретко и појединачно навођени у повељи или у посебном прилогу.[8]

За изгубљени текст златопечатне повеље у Богородичиној цркви не знамо да ли је био преписан у целости или само у изводима. У њеној непотпуној садржини, познатој једино на основу преписа у рукопису из XVIII века, нема података о границама поседа, њиховом бројном стању, унутрашњим односима итд., због чега је Гавро Шкриванић изразио претпоставку да је препис настао по тексту „на стени“, а не по оригиналном документу који је морао бити садржајнији и потпунији.[9] Мало је, иначе, вести о томе у којем су виду повеље излагане на старијим споменицима у Византији.[10] Сачувани преписи ис-

[8] Већ се у првој жичкој повељи на самом почетку наводе реликвије (делови Часног крста, риза Богородице, десница светог Јована Крститеља, мошти апостола̂ и друге), а затим златни и сребрни сасуди, рипиде, завесе, покрови, ризе, јеванђеља и „књиге многе“, cf. F. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Vindobonae 1858, 11 (reprint 1964). Многе примере из византијске и наше историје наводи и тумачи В. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, 251–272, као и у монографији П. Ивића, В. Ђурића, С. Ћирковића, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, 20–54. Изузетно су, по садржини, богати документи којим су деспот Тома Прељубовић и његова супруга василиса Марија Палеологина манастиру Лаври поклонили Богородицу Гавалиотису у Водену са свим поседима и драгоценостима. Даровно писмо прати одвојено састављени катастих с листом богослужбених предмета, икона и књига који су цркви припадали и с њом били предати, cf. *Actes de Lavra*, III, ed. P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachrysanthou, Paris 1979, 100–107; Н. Радошевић, Г. Суботић, *Богородица Гавалиотиса у Водену*, ЗРВИ 27–28 (1989) 217–263. Опширан преглед имања, књига и богослужбених предмета исписан је десетак година касније на посебном пољу изнад улаза у храм Светог Константина и Јелене у Охриду, cf. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 11–28. Вревион као одвојен документ помиње се и у ктиторском натпису над улазом у наос у Андреашу, где стоји да се о поседима говори **вь вреви · вь хрисовꙋлѣ**, cf. J. Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš*, Wien 1997, 29–31, fig. 1. По занимљивости садржине истичу се документи манастира Вељусе с краја XI века, међу којима нарочито богати катастих – вревион – састављен пре 1164, који доноси преглед поседа, богослужбених предмета, рукописа и драгоцености чији је основни фонд везан још за оснивача монаха Манојла, каснијег епископа струмичког, cf. L. Petit, *Le monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine*, Известия Русского археологического института в Константинополе 6/3 (1900) 20–24, 114–153; V. Laurent, *Recherches sur l'histoire et le cartulaire de Notre-Dame de Pitié à Strumitsa*, Echos d'Orient 33 (1934) 5–27; П. Миљковиќ-Пепек, *Велјуса. Манастир Св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица*, Скопје 1981, 283–290 (с преводом на македонски).

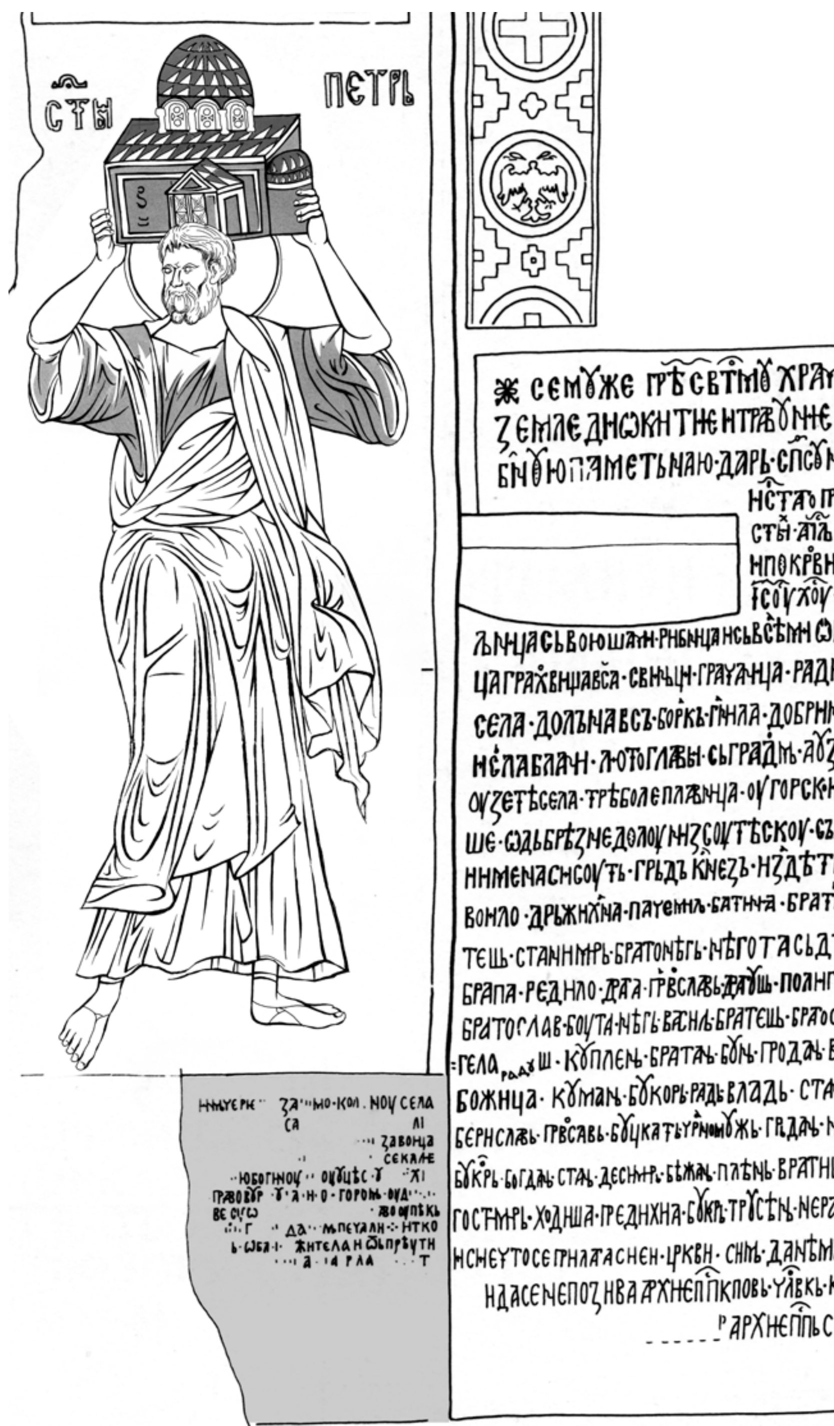
[9] Г. Шкриванић, *Студеничко властелинство (1183–1190)*, Богословље 11 (26) 1 и 2 (1967) 9–18 (посебно 10).

[10] Међу најстарије спада текст повеље крај портрета цара Михаила VIII Палеолога и царице Теодоре у ексонартексу Богородичине цркве у Појанима у Албанији, којом су манастиру враћене привилегије, cf. V. Puzanova, *Manastiri „Shën-Mëria e Apollonisë“ ne Pojan*, Bulletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës 15/3 (1961) 147–154; V. Puzanova, D. Dhamo, *Некоторые памятники монументальной живописи 13–14 веков в Албании*, Studia albanica 2/2 (1965) 156–159, pl. 4–6; H. und H. Buschhausen, *Die*

права на зидовима који су њихову садржину донели у целости, како у Србији тако и у Византији, млађи су од студеничког.

Десетак година након што је живописана Богородичина црква у Студеници, опширне даровне повеље добила је Жича, чији је храм Вазнесења непосредно по стицању црквене самосталности (1219) довршен и прилагођен потребама архиепископског седишта. Садржина тих драгоцених докумената сачувана је само у препису на површинама преведеног простора испод куле звоника. Постојећи текст, међутим, не припада првобитном слоју живописа, чији поједини делови постоје у храму, већ његовој обнови изведеној готово столеће касније. Тада је у највећем делу Спасове цркве замењен старији, пострадали зидни украс, и то тако што су у великој мери уважавани ранији распоред представа и низ одлика сликарства из времена Стефана Првовенчаног и светог Саве. У том духу, и поред иконографских новости у живопису, које треба приписати времену краља Милутина и архиепископа Саве III (1309–1316), целина је у основи, верујемо, поновила замисао претходне. Најмање би требало сумњати у то да су се и у првобитном програму налазили преписи повеља. У Студеници је оснивачка исправа Стефана Немање била исписана већ у Богородичиној цркви, којом је отпочео велики успон сликарства у Србији, а основну замисао свог украса и Жича је, као и Студеница, дуговала светом Сави. Управо је он, пошто је живео у византијској средини, познавао њену традицију и из најбољих радионица позивао мајсторе који су, под његовим надзором, исликали унутрашњост храмова у време Стефана Првовенчаног.

Јединствена тематика на површинама жичког портика у више прилика је разматрана и не увек на исти начин тумачена.[11] У сложеној целини посебно место добили су, лево и десно од улаза, портрети краљева Стефана Првовенчаног и његовог наследника Радослава, који су манастиру даровали златопечатне повеље. Изнад њих је богата илустрација песме *Шта ћемо ти принети, Христе…*, у чијем су доњем делу на једној страни представљени световни великодостојници које предводи краљ Милутин, а на другој клир, на челу са архиепископом Савом III.[12]



Сл. 2. Свети Петар и остаци прве и треће жичке повеље. Северни зид портика Спасове цркве у Жичи (цртеж Н. Дудић)

У свом монументалном виду, развијене на широким површинама простора отвореног за свечани приступ храму у време светковина, повеље оснивача привукле су пажњу већ првих посетилаца који су у ослобођеној Србији стигли до старог седишта Архиепископије. Занимање за њихов садржај траје све до данас и чини основу познавања не само ране него и позније историје Српске цркве и, посебно, манастира Жиче. Због тога су преписи тих повеља, са исправкама и допунама, више пута издавани.[13]

Marienkirche von Apolonia in Albanien (Byzantina Vindobonensia VIII), Wien 1976, 17–18, 141–182, fig. 16–19, pl. 101, 104–107; S. Kalopisi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 29, н. 56.

11 О зидном украсу у портику Спасове цркве v. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 36–42, 182–199 (П. Мијовић); В. Й. Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир*, in: *Византия, Южные Славяне и Древная Русь, Западная Европа. Сборник статей в чест В. Н. Лазарева*, Москва 1973, 44–255; Z. Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule. Further Research into the Artistic Interpretations of the Divine Wisdome – Baptism – Kingship Ideology*, in: *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten XII /5, Wien 1982, JÖB 32/5 (1982) 185–193 (= *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 75–86); Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 162–164; V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 123–147.

12 Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир*, 244–255; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 162–164; Djurić, *La royauté et le sacerdoce*, 123–147.

13 Од првих посета манастиру у ослобођеној Србији до данас објављено је, у целини или изводима, више преписа: Г. Магарашевић, *Жича, монастыръ у Сербiи зиданъ измеђь 1190 и 1224 год.*, Сербске летописи за год. 1828, 4/13 (Будим 1828) 9–22 (по препису Димитрија Давидовића, који је први након ослобођења,

Чини се сувишним овде представљати садржину и карактер повеља Стефана Првовенчаног и његовог најстаријег сина Радослава, које су вишестрано разматране.[14] Студија Душана Синдика коначно је разјаснила да су на бочним површинама пресведеног улаза у храм, једна преко пута друге, биле исписане две исправе. У својеврсном контрапункту, повеља на северном зиду, за коју се с разлогом сматра да је прва издата, и друга, на јужном, донеле су преглед обимног манастирског властелинства, утврдиле права Жиче као седишта Архиепископије и одредиле њено место у животу земље. Драгоцени документи ће, без сумње, трајно бити занимљиви, а могуће је да ће ново издање повеља са савесно начињеним копијама подстаћи и одговарајућа палеографска истраживања.[15] Као и у другим прилика-

1822, посетио манастир Жичу); I. Вуич, *Пушешесшвіе йо Сербіи*, Будимъ 1828, 147–154 (= J. Вујић, *Пушешесшвије йо Србији* I, Београд 1901, 184–187); P. J. Schaffarik, *Serbische Lesekörner, oder historish-kritische Beleuchtung der serbischen Mundart. Ein Beitrag sur slawischen Sprachkunde*, Pesth 1833, 121 et passim; П. И. Шафарик, *Преїледъ найзнашніи йисменны сйоменика сшаріи времена кодъ Србаля и друїи Юїославена*, Сербскiи летописъ 19/68, част I (Будим 1845) 30–32 (превод дела *Übersicht der vorzüglichsten schriftlichen Denkmäller älterer Zeiten bei den Serben und anderen Südslaven*, Wiener Jahrbücher LIII, Wien 1831); P. J. Šafařík, *Památky dřevního písemnictví Jihoslovanův*, Listiny, Praha 1851; исто in: *Památky dřevního písemnictví Jihoslovanův*, Praha 1870, 6–10, № 7; *Monumenta Hungariae historica. Diplomataria*, VI, *Codex diplomaticus Arpadianus continuatus*, I, ed. G. Wenzel, Pest 1860, 362–367; J. Subbotić, *Iz darov. pisma Stepana Prvovenčanog man. Žiči god. 1222–1228*, in: *Spomenici stare jugoslavenske književnosti*, Беч 1853, 20–21; Miklosich, *Monumenta serbica*, 11–16; М. С. Милојевић, *Пушойис дела йраве сшаре Србије*, Београд 1871, 69–73; V. Bogišić, *Pisani zakoni na slovenskom jugu. I. Zakoni izdani najvišom zakonodavnom vlašću i samostalnim državama*, Zagreb 1872, 24–26 (делови текста друге жичке хрисовуље); E. Hurmuzaki, N. Densuşianu, *Documente privitoare la istoria Românilor 1346–1450, cu două apendice de 57 documente slavone (1198–1450) însotite de traduceri latine* I/2, Bucureşti 1890, 774–780 (натпис на северној страни бр. 636, а јужни бр. 637, оба с преводом на латински); E. Kalužniacki, *Zur Texkritik der altserbischen Urkunden*, Archiv für slavische Philologie XIII (1891) 73–80; С. Новаковић, *Законски сйоменици срйских држава средњеї века*, Београд 1912, 571–575; А. Соловјев, *Одабрани сйоменици срйскої йрава (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 17–24, № 16; Е. Фекете, *Учешће св. Саве или њеїових сарадника у изради Жичке йовеље*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику 2 (1959) 76–87; Љ. Дурковић-Јакшић, *О жичкој йовељи*, Наша прошлост 3 (1988) 49–57 (копија Шафариковог издања уз богате библиографске напомене). Исправке Миклошевићевог издања донели су А. Вукомановићъ, *Лешойись царемь србьскимь. Из рукойиса XVII века кои е у йодйисаноїа*, Гласник Друштва србске словесности 11 (1859) 158–159, и Љ. Ковачевић, *Белешке и нашйиси. Друїа руковеш*, Гласник СУД 56 (1884) 360. У преводу на савремени српски језик извод из прве жичке повеље садржи зборник *Задужбине Косова. Сйоменици и знамења срйскої народа*, приредио Ж. Стојковић, Призрен–Београд 1987, 313–314, а обе су у целости објављене у књизи: Стефан Првовенчани, *Сабрани сйиси*, приредила Љ. Јухас-Георгијевска, Београд 1988, 109–114, коментари 185–186. Немачки превод повеља донео је још F. Kanitz, *Žiča's Stiftungs-Urkunde von König Stefan dem Erstgekrönten (1222–1228)*, in: *Serbien. Historisch-ethnographische Reisestudien aus den Jahren 1859–1868*, Leipzig 1868, 169–172, а мађарски G. Wenzel, уз препис оригинала, у наведеној едицији *Monumenta Hungariae historica. Diplomataria*, VI, 368–373. Недавно повеље су се појавиле и у преводу на енглески: T. Živković, S. Bojanin, V. Petrović, *Selected Charters of Serbian Rulers (XII–XV Century). Relating to the Territory of Kosovo and Metohia* I, Athens 2000, 36–44.

[14] F. Rački, *Prilozi za sbirku srbskih i bosanskih listina*, Rad JAZU I (1867) 125 et passim; С. Новаковић, *Два йрилоїа к срйским сшаринама*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 352–361; М. С. Милојевић, *Пушойис дела йраве (сшаре) Србије* I, Београд 1871, 69–73; С. Станојевић, *Сшудије о срйској дийломашици. II. Иншишулација*, Глас СКА 92 (1913) 143 (о интитулацији Стефана Првовенчаног у жичким повељама); idem, *Сшудије о срйској дийломашици, X. Санкција*, Глас СКА 100 (1922) 46; Т. Тарановски, *Исшорија срйскої йрава у Немањићкој држави* I, Београд 1931, passim; Р. Грујић, *Ейархиска власшелинсшва у средњевековној Србији*, Богословље 7/2 (1932) 93–142 (*Жичко ейархиско власшелинсшво*, 98–107); 7/3 (1932) 181–200; С. Станојевић, *Свеши Сава и независносш срйске цркве*, Глас СКА 161 (1935) 238; С. Станојевић, *Исшорија срйскої народа у средњем веку. I. Извори и исшориоїрафија*, књ. 1, *О изворима*, Београд 1937, 134, 135, 136, 139, 185, 325; K. Paul, *Korespondence P. J. Šafarika s Jihoslovany*, Slavia 16/2–3 (1938–1939) 332–338 (о преписци између П. J. Шафарика и кнеза Милоша у вези са објављивањем преписа Жичке повеље, 335); П. Ђорђић, *Помени св. Саве у нашим сшарим сйоменицима*, in: *Свешосавски зборник* II, Београд 1939, 194; М. Пурковић, *Пойис села у средњевековној Србији*, Годишњак Скопског филозофског факултета 4 (1940) 127; Г. Шкриванић, *Жичко ейархиско власшелинсшво*, Историски часопис 4 (1952–1953, обј. 1954) 147–172; J. Алексић, *Жуйе у сливу реке Ибра у средњевековној срйској држави*, Историјски часопис 7 (1957) 333–344; Б. Гардашевић, *Значај Свешосавске Крмчије за наше црквено и државно законодавсшво*, Богословље 2 (17) 1 (1958) 3–15; S. Ćirković, *Srednjevekovna srpska država. Izabrani izvori*, Zagreb 1959, 45–46; В. Ђурић, *Поршреши на йовељама визаншијских и срйских владара*, Зборник Филозофског факултета 7/1 (1963) 251–272; Ђ. Радојичић, *Творци и дела сшаре срйске књижевносши*, Титоград 1963, 164; Синдик, *Једна или две жичке йовеље?*, 309–315; Д. Барјактаревић, *Средњоибарска їоворна зона*, Зборник Филозофског факултета у Приштини II (1964–1965) 57; Р. Новаковић, *О неким йишањима йодручја данашње Мешохије крајем XII и йочешком XIII века*, ЗРВИ 9 (1966) 195–215; Душанка Динић-Кнежевић, *Прилої йроучавању свешшенсшва у средњевековној Србији*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду 11/1 (1968) 51–61; Мандић, *Древник*, 146–154; G. Čremošnik, *Studije za srednjovjekovnu diplomatiku i sigilografiju Južnih Slovena*, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Građa 22, Sarajevo 1976, 18–19; В. Мошин, *Правни сйиси свешоїа Саве*, in: *Сава Немањић – Свеши Сава. Исшорија и йредање*, Београд 1976, 119–125; П. Ивић, В. Јерковић, *Правойис срйскохрвашских йовеља и йисама XII и XIII века*, Нови Сад 1981, passim; М. Грковић, *Имена у жичкој йовељи*, in: *Zbornik referata i materijala V jugoslovenske onomastičke konferencije*, Posebna izdanja Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine LXX, 13, Sarajevo 1985, 217–220; В. Ђурић, *Поршреши визаншијских и срйских владара с йовељама*, in: Ивић, Ђурић, Ћирковић, *Есфиїменска йовеља десйоша Ђурђа*, 20–54; Д. Корићанац, *Боїушовац. Генеза и йросшорни развој насеља*, Наша прошлост 3 (1988) 59–75; Д. Синдик, *О савладарсшву краља Сшефана Радослава*, Историјски часопис 35 (1988) 23–29; Р. Поповић, *Црквена имовина у Немањићкој Србији*, Београд 1991, passim; Д. Синдик, *Значај жичких хрисовуља за исшорију срйскої народа*, Повеља 25/2 (1995) 64–68; Б. Кнежевић, *Обласш и рудник Гокчаница*, in: *Рудо Поље – Карановац – Краљево*, Београд – Краљево 2000, 47–54; С. Ћирковић, Д. Ковачевић-Којић, Р. Ћук, *Сшаро срйско рударсшво*, Београд – Нови Сад 2002, 54, 60, 83, 95, 156, 163, 164.

[15] Пре нешто више од тридесет година, у настојању да се на широком простору и у распону од XII до XVIII века саберу натписи историјске садржине на споменицима зидног сликарства, предузето је и копирање великих повеља у предворју Спасове цркве у Жичи. Током две године, савесним и брижљивим радом у летњим месецима, њихови текстови пренесени су на прозирну фолију, а затим на астралон, у размери 1 : 1. Начињена копија, верујемо, најпоузданије сведочи о тексту који је већ знатно пре тога био не само начет временом него је и претрпео интервенције. Још 1822. године, када је Жичу, по налогу кнеза Милоша, посетио његов секретар Д. Давидовић, молер Јанко Јанковић је са сарадницима, у циљу бољег читања, повеље „допуњавао према траговима на зиду оно што је било непотпуно у натписима“, па је „г. Давидовићу пошло за руком да их потпуно прочита“ [O. von Pirch, *Reise in Serbien im Spätherbst 1829*, Berlin 1830, 19–20 (= О. Д. Пирх, *Пушовање йо Србији у їодини 1829*, превео Д. Мијушковић, Београд 1899, 136]. Ретуши су на разним местима још увек видни, а на њих су скренуле пажњу, током рада на копији, колегинице Зорица Златић, Јадранка Проловић, Смиљка Габелић и Зорица Ергелашев – особе које су своју стручност и одговорност у пословима ове врсте касније вишеструко потврдиле. Не могу у исто време да се с пијететом и захвалношћу не сетим племенитог Радомира Станића, у то вре-

ма, недостатак искуства у ишчитавању истрвених или оштећених делова текста писаног техником зидног сликарства сметао је њиховом одгонетању у већој мери у време док су били читљивији.

Томе ваљда треба приписати и чињеницу, заиста необичну, да до сада није уочено да се покрај досад познатих исправа налазе делови још једног текста. Током готово два столећа пажња истраживача била је усредсређена једино на повеље исписане крупним словима дуж бочних страна пресведеног простора, при чему су јој промакли редови ситнијег писма крај самог улаза, на западном крају истих зидних површина. Они су се „скрили" у основи спољног лука, испод ликова апостола Петра и Павла, који су, заклоњенији, данас добро очувани. Али порукама испод њих, на површинама изложеним временским непогодама, кише су у највећој мери спрале слова, а ка спољној страни и сама малтерна подлога делом је обијена и замењена новом приликом уграђивања несрећно изабраних украса од бетона у обнови цркве између два светска рата. Најзад, у низу изгубљених могућности да се садржина прочита била је и околност да копија двеју познатих жичких повеља, коју је за потребе Галерије фресака брижљиво начинио Бранислав Живковић, није обухватила и ситно исписане текстове поред њих. Дугујемо му, с друге стране, захвалност што је у *Цртежима фресака*, где је објавио документацију о зидном украсу Жиче, забележио и преостале делове речи испод апостола Петра и Павла.[16] У међувремену, током више деценија, густи праменови дима од свећа паљених у спољној припрати слободно су се кроз отворена врата извијали и масном чађи прекривали зидне слике и текстове на површинама предворја.

Данас речи исписане испод двојице првоапостола тешко се и само делом разазнају. Ако претпоставимо да су редови приближно одговарали ширини пољâ с ликовима изнад њих, онда је више од половине текста сасвим уништено. Нема, при томе, сумње да су поруке на наспрамним површинама чиниле целину. Почетак је био на јужном зиду, нешто увучен у односу на ширину сликаног поља над њим. Припрема за писање на обема странама подразумевала је угребавање линија у свеж малтер у време када су њиме прекриване и друге површине тог простора[17] – слова су, дакле, писана на подлози која је припремљена дуж целих бочних страна пресведеног пролаза, како би се на влажној основи, техником фреске, исписале и златопечатне повеље и текстови на њиховом западном крају.[18] Шире посматрано, исписивање последње даровнице одговарало је смеру излагања тематских целина у зидном сликарству, слева надесно, због чега је први део текста добио место на јужној страни, а затим је настављен и довршен на северној.

Преостали делови текста испод фигура светих Петра и Павла показују да га је писар поделио у намери да га изложи у два симетрична дела, али да величине није добро одмерио, па је током писања прибегао смањивању слова. То се опажа већ на јужној страни, испод светог Павла, где су слова у прва два реда знатно виша од осталих и захватају по два поља између угребаних линија, док су у наставку, од трећег до седмог реда, видно краћа и заузимају само размак између суседних линија.[19] На супротној страни, испод светог Петра, редови су још гушћи, а њихова дужина запрема и пуну ширину поља, тако да се готово додирују с крупним словима Прве повеље.[20] Природно је зато претпоставити да је мајстор ту, у наставку, у жељи да уштеди на простору, слова исписивао од самог почетка расположиве површине, то јест да није, као на јужној страни, начинио својеврсну маргину. Ово све говори о томе да је други део текста, на северном зиду, био знатно, можда чак двоструко већи у односу на први, на јужном.[21]

Карактер ситније исписаних речи палеографски је исти као на повељама и представама у храму, мада су слова тања и уједначене дебљине, без наглашених широких и танких потеза. Нема сумње да је писар био образован и сигуран, уз то и добар зналац језика, и да му је најпре поверено да на фрескама испише називе представа, а затим да на широке површине предворја пренесе садржину златопечатних исправа и да напише текстове испод ликова апостола.[22] О редоследу послова у предворју Спасове цркве у време архиепископа Саве III непосредно и најсигурније сведочи однос појединих слојева малтерне подлоге. Уобичајен, природни поступак – сликање најпре горњих површина – потврђује малтерна површина с текстом испод представе светог Петра, која у свом највишем делу покрива бордуру испод његових ногу. То не значи да је текст једино на том месту био исписан после завршетка сликања него и да су велике повеље на истој страни, *на истоветном слоју малтера,* биле пре тога завршене. Прво су, дакле, приведени крају сликарски послови, а тек

ме на челу Завода за заштиту споменика културе у Краљеву, а касније Републичког завода за заштиту, који је овом подухвату, као и читавом нашем дугогодишњем раду на прикупљању епиграфске грађе, пружао највећу подршку.

16 Њихов препис нам је посебно драгоцен зато што је начињен пре чишћења фресака у храму.

17 Примећено је да су редови прве и друге повеље на великим пољима били извлачени тако што су при крајевима и по средини вертикална одстојања редова размерена и означена малим рупама у свежем малтеру. То није учињено и с редовима мањих слова на површинама испод фигура апостолâ, али је могуће да су те линије извучене равнањем са одговарајућим хоризонталама повеља.

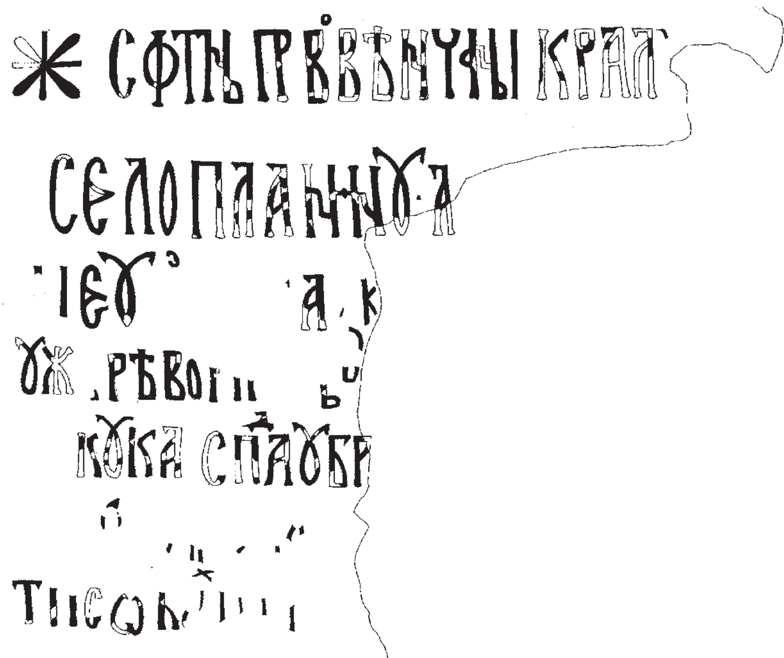
18 Посматрани једни у односу на друге, на истој површини, текстови показују да су се само на јужној страни крупна слова повеље нашла у истој висини са ситније исписаном садржином на њеном западном крају – наиме, препис повеље на овој страни није покрио цело поље, због чега је доњи део површине остао празан.

19 Текст на јужном зиду није исписиван од почетка угребаних линија, при чему је граница на левој страни омеђена вертикалним потезом, тако да редови делују „уредно".

20 Површине на којима су ликови апостола, без бордура, широке су 92 cm.

21 Можда се из тих разлога почело с писањем већ на самој горњој ивици стањене малтерне подлоге која је наилазила на бордуру, непосредно испод тамно обојене основе с ликом светог Петра.

22 Фина фактура беле, кречне основе натписа истоветна је – види се то нарочито испод лика светог Петра – са осталом подлогом на истој страни на којој је препис прве хрисовуље.



Сл. 5. Трећа жичка повеља, почетак текста. Јужни зид портика Спасове цркве у Жичи (цртеж Н. Дудић)

потом исписане повеље и, на крају, текстови испод фигура двојице врховних апостола.

Шта садрже досад незапажени, истрвени текстови на самом улазу у храм? Преписи који се овде објављују ослањају се у првом реду на копије које сам начинио пре готово тридесет година и затим, у више прилика, проверавао. А с обзиром на то да је неке делове, уз цртеже фресака, одвојено, у виду скице, начинио Бранислав Живковић, накнадно поређење два независна преписа показало се корисним: у Живковићевом, иако сведенијем препису, слова се на појединим местима боље везују, што је омогућило да се садржина мог преписа, насталог касније, допуни.

Текст почиње на јужној страни, као и на обема великим повељама, симболичном инвокацијом у виду крста с латицама између кракова које га чине цветоликим. У наставку, у првој половини реда, јасно се види: *Стефан првовенчани краљ…*, а у другом, чији је већи део уништен, врло добро се чита: *село Планину*, и можда *Доњу…* Већ у трећем реду, међутим, има једва неколико слова. У напору да се препознају или бар наслуте топоними љубазно ми је, као и увек, помогла Гордана Томовић.[23] У четвртом реду она види речи: *у Жарчево*, а у следећем: *кућа спада у Бр[…]*. У шестом реду нема готово ниједног сачуваног слова, док се у последњем изгледа да наслутити: ... *с Облих брда*.

Излагање се непосредно наставља на северној страни, испод представе апостола Петра, ситнијим писмом. Можда у првом реду треба видети: *[До]лним Черевом и зачесмо кул.н у село* … Од следећа два реда тек се на крају трећег добро чита: *…азовштица*, што је, изгледа, део назива неке реке. У четвртом реду, такође при самом крају, види се: ... *кале*, што се наставља излагањем које садржи реч *Љуботину*, и даље одређење: *у цесту* … У шестом Гордана Томовић наслућује могућност да је стајало: *Правову реку за Црном гором*, а ниже *[с планином] великом [где су сено] коси … право у Пећ.* Најзад, написано је било, изгледа, још: *[и сије] село [утврдих] да му иним печали.* Закључни део текста одвојен је крстообразно распоређеним тачкама и кратком линијом, након чега је уследио почетак санкције: *И тко* … [претпостављамо: *се дрзнет … да је прокле*]*т от Бога Вседржитеља и от пречисти[је Богородице…]*.

Реч је, види се, такође о исправи Стефана Првовенчаног у којој су наведени поседи, највероватније накнадно додељени Жичи, јер их у првим даровницама нема. Ни у препису треће повеље на зиду, до сада непознате, као ни у претходне две, није донета цела њена, дипломатички богата садржина, већ само изводи из ње. У краткој верзији, овде најсажетијој, одмах после симболичне инвокације и такође сведене интитулације, наведени су називи нових добара и одговарајућих одредница, након чега је излагање одмах закључено санкцијом.

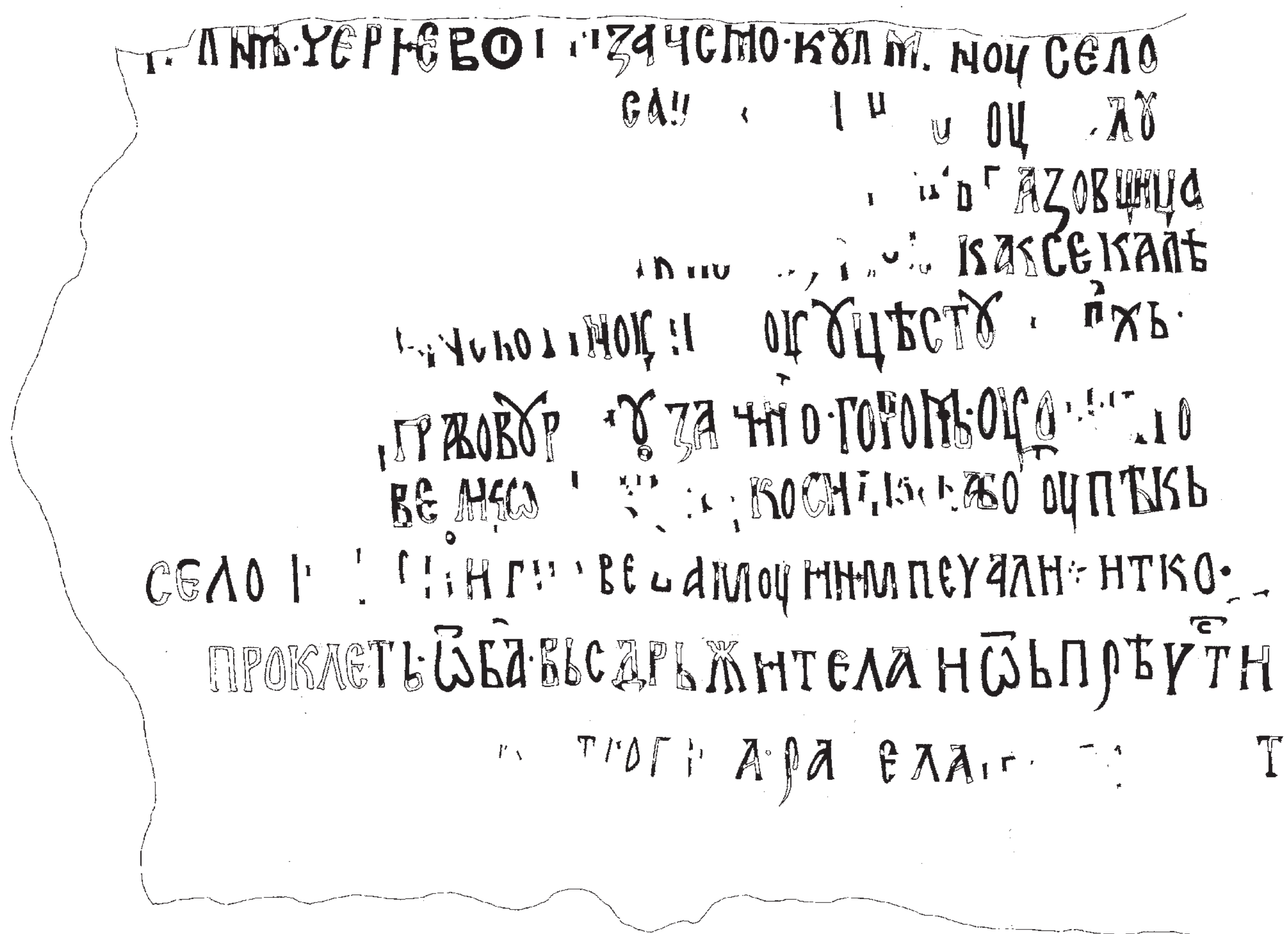
Оштећеност текста ускратила је могућност да се властелинство манастира Жиче сагледа у обиму који је оно досегло након издавања треће повеље. Вероватно је и њу Првовенчани издао с најстаријим сином, али се то не може са сигурношћу тврдити јер је наставак првог реда након краљевог имена сасвим истрвен. Природно је претпоставити да је Радослав и ту био поменут у наставку интитулације, али у врло сажетом виду, будући да се у другом реду већ наводе новододељена добра.

Сама диспозиција, с низом топонима, показује разлику вредну пажње ако се упореди са одговарајућим делом велике исправе на северном зиду, у којем се наводе манастирска имања. У опширном тексту те, сматра се, Прве повеље, поседи великог жичког властелинства само се набрајају, док у досад непознатој, трећој, оштећене називе поседа прати више топонима и израза попут: *у цесту* или *право у Пећ*, који су означавали међе. Чини се да су касније додељена добра на тај начин била пажљиво одређена у односу на друге, туђе поседе, с којима су се граничила. Разуме се, сврха тог одређивања било је отклањање могућности спора.

Смисао таквог исписивања даровнице објаснио је већ свети Сава у очевом житију, истичући да је повеља манастиру Студеници била исписана и на зиду, и то „са клетвом и везом“. Јавно су, дакле, била изложена права и набројани поседи утврђени одлуком ктитора, коју су савременици и будући нараштаји под претњом проклетства били дужни да поштују.

Препис треће повеље пренео је њену садржину у сасвим сведеном виду, тако што је у првом делу назначено једино име владара и вероватно његовог сина, затим су наведена имања која су била основни предмет даровнице, док је на крају дата сажета верзија санкције. Нема сумње у то да је у свом изворном облику исправа била знатно развијенија: довољно је у том смислу упоредити остатке интитулације и санкције са одговарајућим деловима две старије

[23] И овом приликом колегиници Гордани Томовић најсрдачније захваљујем на пријатељској помоћи.



Сл. 6. Трећа жичка повеља, наставак текста. Северни зид портика Спасове цркве у Жичи (цртеж Н. Дудић)

повеље у истом простору.[24] Но, и у анализи дипломатичке структуре великих жичких повеља Д. Синдик је опазио да северни натпис „оставља утисак недовршеног текста, и то како по спољној форми тако и по садржају. Он има симболичну инвокацију, интитулацију, аренгу и у средини реченице прекинуту диспозицију", док текст на јужној страни „пре оставља утисак целине, јер садржи главне делове повеље: симболичну инвокацију, интитулацију, диспозицију и санкцију". Ипак, и њему недостају аренга, короборација и потпис.[25] Последња позната, трећа повеља, преписана на крају, на знатно мањој површини, сажета је у највећој мери и у њој је истакнуто само најважније – издавач документа, преглед (накнадно) додељених имања и санкција. Највероватније је и она, као и претходне две повеље, била оверена златним печатом.

Заједно, на зидовима пресведеног простора на улазу у Спасову цркву, три исправе су чиниле целину која је сведочила о величини жичког властелинства негде у последњим годинама владе Стефана Првовенчаног и наводила одредбе којима су била утврђена права манастира као средишта Српске архиепископије.

Не треба сумњати у то да су повеље ту биле исписане још у време Стефана Првовенчаног. Ако је већ у Студеници – према речима самог светог Саве, који се старао о украшавању Богородичине цркве – хрисовуља била исписана „на стени", природно је да су одговарајуће исправе добиле место и у Жичи, чији је зидни украс изведен касније, такође по његовој замисли. То потврђује и положај исправа на одвојеним површинама у XIV веку, задржан у распореду који су оне морале имати за живота својих дародаваца – са особеним местом накнадно исписане треће повеље. Да су, наиме, исправе у пролазу испод звоника изложене у оквиру зидног украса тек у време архиепископа Саве III, и трећа повеља добила би место на једној од површина на којој су исписане прве две. То је свакако било оствариво на јужној страни, где је испод тзв. Друге хрисовуље за њу било места. У Афендику у Мистри, на пример, четири хрисовуље из прве половине XIV века биле су изложене *једна испод друге*. Ако се, дакле, узме да је распоред жичких повеља из доба архиепископа Саве III одговарао положају какав су оне имале у XIII веку, то би значило да је *трећа* повеља издата у време када су на зиду већ биле исписане прве две. Том приликом површине на своду и подужним зидовима с текстовима првих даровница нису диране, него су само на бочним странама, испод лука, где су остала слободна мала поља, исписани најважнији из-

[24] У претходним повељама интитулације Стефана Првовенчаног и Радослава наводе се у развијеним формулама – у првој: **Ст(е)фань по Божиеи м(и)лости вѣньчани прьви краль вьсе срьбскиѥ ꙁемле, Дишклитиѥ и Травоуние и Дальмациѥ и Ꙁахльмиѥ, и сь прѣвьꙁлюбленимь ми синомь Радославомь, по Божиеи милости намѣстникомь ми** …, а у другој: **Аꙁь м(и)лостию Б(о)жиѥю вѣньчани краль Стефань и с прѣвьꙁлюбленимь с(и)номь своимь Радославомь прьвѣньцемь, ѥгоже и благословисмо бити ѥмоу кралю вьсе сиѥ дрьжаве** …, cf. Miklosich, *Monumenta serbica*, 11, 13; Вукомановићъ, *Летопись царемь србьскимь*, 158–159; Ковачевић, *Белешке и натписи*, 360.

[25] Синдик, *Једна или две жичке повеље?*, 311.

води из *треће*. Да би се то остварило, било је пак потребно да редови буду гушћи, а слова мања, као и да се садржина сажме у највећој мери. У том распореду и у том виду, и поред знатне неисписане површине на јужном зиду, трећа повеља је и у доба архиепископа Саве III задржала скромно место.

Исправе су, види се, и у XIV веку добиле три одвојене површине, мада су малтерне основе за њих на јужној и северној страни истовремено припремане. Оне, међутим, нису имале исту визуелну тежину. Разлог томе је вероватно била решеност, видљива и у понављању тематског распореда и низа одлика старијег зидног украса, да се задрже, колико је то могуће, распоред и карактер онога што је створено у време светог Саве.

Трећа повеља издата је Жичи вероватно пред крај владе Стефана Првовенчаног. Због достојанства и улоге коју је манастир као седиште Архиепископије добио у духовном и друштвеном животу земље, његова добра тиме су још увећана. Можда ће делови оштећених речи који се тешко повезују стручњацима из одговарајућих области бити довољна основа у покушају да наслуте положај нових имања. Анализа жичког властелинства показала је да се оно састојало из више целина.[26] Могуће је да су се поседи даровани последњим документом налазили уз ранија имања и да се њиховим прилагањем настојало да се она заокруже или међусобно повежу.

[26] Шкриванић, *Жичко епархиско властелинство*, 148 et passim.

The Third Chrysobull of Žiča

Gojko Subotić

The chrysobulls of King Stefan the First Crowned, and his son, Radoslav, to the monastery of Žiča, written on the walls of the passage beneath the bell-tower of the Church of the Holy Saviour, were already observed in the 1820s and were published several times, on the basis of various transcriptions. However, no one noticed that beside them, on the surfaces beneath the figures of the saint apostles, Peter and Paul, in the soffit of the arch on the western side, there were severely damaged texts, inscribed in small script, the traces of which allow us to recognise yet another deed of gift of King Stefan. The text started off on the southern side with an invocation and intitulation, followed by an exposition containing a series of toponyms that resumed on an appropriate surface on the northern wall, also enumerating the donated possessions, and ending in a sanction. This third chrysobull was probably granted before the end of the reign of Stefan the First Crowned, when the need was felt to officially confirm possession of the estates that were later granted. Nevertheless, given the worn out state of the text from exposure to bad weather conditions, the content does not offer any significant data that could fill in the picture of the Žiča feudal holdings, with unknown estates. Like the two previous documents, the third chrysobull was also inscribed when the church was being redecorated, in the time of Archbishop Sava III (1309-1316). Technically, it was done in the same layer of plaster and has the characteristic lettering used in the first two chrysobulls. The fact that its contents were written in smaller letters on small fields at the side, although there was enough space on the larger empty surfaces beneath the first two, can probably be explained by the intention to repeat the way in which the chrysobulls were arranged in the passage beneath the bell-tower, in the time of Archbishop Sava I. Then, also in an abbreviated version, in front of the first two documents, extracts from the third were displayed on the free, relatively small surfaces.

Сопоћани и Градац

Узајамност фунерарних програма две цркве

Бранислав Тодић

UDK: 75.052.033.04:271.2-557 (497.11 Sopoćani/Gradac)"12"

Првобитно је било предвиђено да у Сопоћанима, поред других особа, буду сахрањени и ктитор краљ Урош и тадашњи архиепископ Јоаникије. Насилна смена на српском престолу 1276, када је власт преузео краљ Драгутин, а након чега су сопоћанске фреске претрпеле неке измене, довела је у питање сахрањивање поменутих личности у том манастиру. Зато је одмах после те године краљица Јелена почела да зида Градац, с намером да тамо припреми гробнице за себе, краља Уроша и архиепископа Јоаникија. Иако су њих двојица, у измењеним околностима, ипак сахрањени у Сопоћанима, првобитно замишљени фунерарни програм оставио је значајан траг у Градцу, како у подизању гробница тако и на фрескама око њих, изведеним после 1282. године.

Недавно објављена монографија о манастиру Градцу[1] поново је покренула питање односа градачке цркве и Сопоћана, питање које већ дуго постоји у науци, а тиче се њиховог хронолошког односа и намене млађе, градачке цркве. Оливера Кандић је закључила да је краљ Урош подигао Сопоћане око 1265. године, као гробну цркву својих родитеља, а да је тек после тога започео изградњу Градца, по угледу на Студеницу, као места на којем ће бити сахрањени он и његова породица. Градња цркве је, међутим, била прекинута, вероватно због Драгутинове побуне против оца 1276, па је зидање наставила Урошева жена Јелена, која је изградњу у свему завршила око 1282. године.[2] Нама се, међутим, чини да је однос између Сопоћана и Градца био нешто другачији, као и мотиви за подизање ове друге цркве.

Сопоћани у време краља Драгутина

Неоспорна је чињеница, најпре, да је краљ Урош (1243–1276) подигао и потпуно довршио цркву Свете Тројице у манастиру Сопоћанима док је био на српском престолу.[3] Сматрамо, такође, да уопште не треба сумњати у то да је Урош саградио Сопоћане као своју гробну цркву, у којој је требало да буду сахрањене и њему блиске особе – мајка Ана, архиепископ Јоаникије и први сопоћански игуман (сл. 1). Краљ је себи припремио гроб у југозападном делу наоса, обележио га мермерним саркофагом и вероватно дао да се изнад њега наслика ктиторска композиција, као и друге одговарајуће представе с јасним есхатолошким порукама.[4] Безразложна је сумња у првобитну намену цркве само на основу тога што се краљева гробница налази испред саркофага, а не испод њега,[5] јер је то очигледно било условљено практичним разлозима – да би се приликом сахране избегло заметно демонтирање постојећег надгробног обележја и његово поновно склапање.[6] Такав положај гроба и саркофага постоје и у Милешеви (око 1220), па и у самим Сопоћанима, над гробницом првог игумана.[7] Уосталом, већ само постојање саркофага – несумњиво савременог изградњи цркве – у југозападном углу наоса Сопоћана, у простору у којем се у српским владарским задужбинама традиционално налазио гроб ктитора,[8] необорив је доказ да је од почетка било планирано да Урош ту буде сахрањен, без обзира на то да ли је гробница саграђена одмах током подизања цркве или нешто касније, а што се, уосталом, и не може поуздано утврдити.

Посебно је питање када је краљ Урош сахрањен у Сопоћанима. Када је реч о збивањима око насилне смене на српском престолу у јесен 1276. године,[9]

---

[1] О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005.

[2] Кандић, *Градац*, 195–206. У образложењу овакве хронологије Градца и његовог односа према Сопоћанима аутор се у знатној мери ослањао на свој ранији рад *Манастир Градац*, Београд 1982, 10, 12, и расправу Р. Николића, *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса. Када је и ко живописао манастир Градац?*, Рашка баштина 2 (1980) 86–93.

[3] Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, 369–378.

[4] О свему подробно: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 61–78.

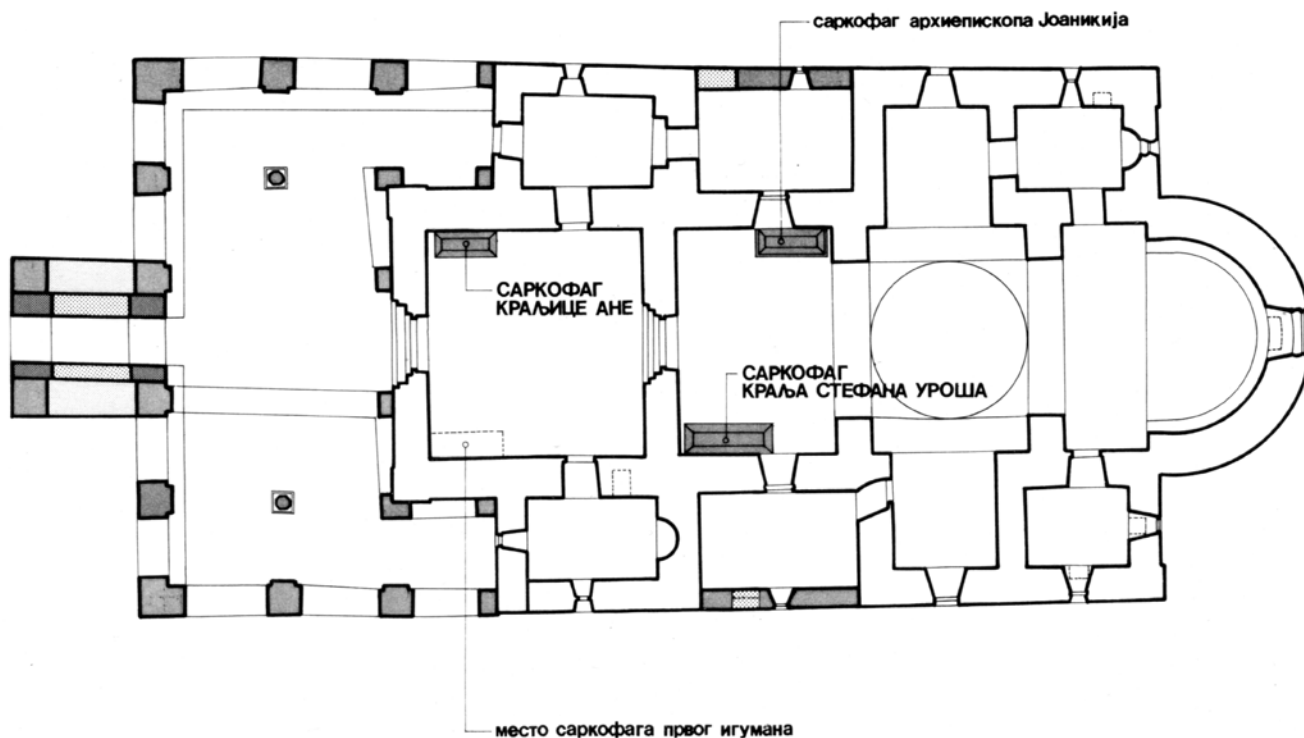
[5] Кандић, *Градац*, 205.

[6] Поповић, *Српски владарски гроб*, 62.

[7] О. Кандић, *Гробна обележја у цркви манастира Милешеве*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 104; Поповић, *Српски владарски гроб*, 68.

[8] Cf. S. Ćurčić, *Medieval Royal Tombs in the Balkans. An Aspect of the „East or West" Question*, The Greek Orthodox Theological Review 29–2 (1984) 184; Поповић, *Српски владарски гроб*, 29, 49, 81, 97, 103, 116, 176–177.

[9] Време Драгутиновог доласка на престо утврдио је Љ. Ковачевић, *Неколико хронолошких исправака у српској историји*,



Сл. 1. Сопоћани, положај гробова у цркви (по Д. Поповић)

једини извор је архиепископ Данило: пошто је Урош одбио да старијем сину Драгутину додели један део државе, Драгутин је уз помоћ угарске војске савладао оца у бици код Гацка и „узео престо његов силом". А „родитељ овога благочастивога краља Стефана (тј. Драгутина) оде у неку земљу, звану хумска земља, тамо сврши свој живот, и би часно пренесено тело његово, и положише га у његовим рукама начињеном манастиру, у дому Свете Тројице, у месту званом Сопоћани."[10] Веома сажето Даниловo излагање може се донекле допунити другим изворима: после свргавања с престола краљ Урош се замонашио и под именом Симеон умро 1. маја, можда 1777. године.[11] Непознато је да ли је најпре сахрањен негде у Хуму, где је умро, или му је тело одмах пренето у припремљену гробницу у Сопоћанима.

Премда о смени на престолу 1276. и краткотрајној Драгутиновој владавини (1276–1282) нема много података,[12] сигурно је да је збацивање старог краља Уроша представљало велику породичну драму и да је изазвало кризу у држави. Мада су сва насилна преузимања престола таква, Драгутинов преврат, изведен уз помоћ страних трупа, сигурно је оставио посебно мучан утисак. Нису га одобрили ни краљица мајка Јелена, ни архиепископ Јоаникије, а, изгледа, ни већи део властеле, судећи по томе што Драгутина није поставио на краљевски престо државни сабор.[13] Мада о том догађају архиепископ Данило говори бираним речима, оне ипак одражавају стварно стање настало променом на престолу. Пошто је дигао руку на родитеља и победио га, Драгутин је узео престо силом (**и приеть прѣстоль кго сь ноуждею**) и сам се прогласио (**нарече се**) самодржавним краљем.[14] И однос мајке и сина код Данила је идеализован: Драгутин је у сузама молио Јелену за опроштај и тражио је њен благослов, који му она није ускратила, иако њене речи о пролазности овоземаљске славе и богатства пре звуче као прекор него као благослов. И сама чињеница да је тражила и добила своју „државу", области којима је практично самостално владала,[15] указује на озбиљнији разлаз између новог краља и његове мајке. О њиховим, у најмању руку, затегнутим односима сведочи и познато писмо краљице Јелене Дубровчанима, у којем им она обећава да ће им одмах, најбрже што буде могла, јавити ако краљ буде смерао неко зло против њих, као и да ће им у свему бити од помоћи.[16] Поједини ис-

Београд 1880, 17–26.

[10] *Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило и други, на свијет издао Ђ. Даничић, Загреб 1866, 17–19 (даље: Даничић, *Животи*), а навод је преузет из превода Л. Мирковића, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1936, 16–18 (даље: Мирковић, *Животи*). Питањем интерполација у Даниловом тексту овде се нећемо бавити; о томе, са старијом литературом: Р. Маринковић, *Лик краља Драгутина у Даниловом зборнику*, Рачански зборник 3 (1998) 105–122.

[11] *Историја српског народа* I, Београд 1981, 356 (С. Ћирковић).

[12] О доласку на престо краља Драгутина и његовој самосталној владавини до Дежевског сабора 1282. године v. К. Јиречек, *Историја Срба* I, Београд 1922, 239–242; С. Станојевић, *Краљ Драгутин*, п. о. из Годишњице Николе Чупића XLV, Београд 1936, 1–10; С. М. Ћирковић, *Краљ Стефан Драгутин*, Рачански зборник 3 (1998) 11–20.

[13] Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 89–90.

[14] Даничић, *Животи*, 18; Мирковић, *Животи*, 17; v. Радојчић, *Српски државни сабори*, 89.

[15] О Јелениној држави, која је обухватала Зету са Скадром, Конавле, део Требиња и крајеве око Плава и Ибра, у којима је имала своје дворове, v. *Историја Црне Горе* II/1, Титоград 1970, 46–61 (С. Ћирковић); М. Благојевић, *Српско краљевство и „државе" у делу Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 143–145; Кандић, *Градац*, 50–53.

[16] F. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae 1858, 69–70; Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма* I, Београд – Сремски

траживачи помишљали су на то да Јелена не само да није благословила сина већ да га је можда чак и проклела: пошто се повукао с престола (1282), Драгутин се горко кајао због поступка према оцу, бојећи се Божје казне, у страху да ће га стићи материне речи (**глаголи бо родивьшеѥ мє вь скорѣ мє постигноуть**).[17] Ни однос цркве према новом краљу није био ништа бољи. Штавише, архиепископ Јоаникије, близак пријатељ краља Уроша, очигледно није ни помишљао да одобри смену на престолу. Његов животописац врло прецизно излаже ток догађаја: пошто је краљ Урош изгубио престо и повукао се у хумску земљу, „овај преосвећени Јоаникије, сећајући се његове нелицемерне љубави и пошто му беше обећао да се и до своје смрти неће разлучити од њега, оставивши свој светитељски престо и уставши оде за њим, и тамо поживе у страни земље пилотске"; тамо је и умро (1279) и „благолепно" био сахрањен.[18] Јевстатије, нови архиепископ, изабран је тек после Јоаникијеве смрти.

Није познато када је тело краља Уроша пренето из Хума и сахрањено у Сопоћанима, али се тачно зна да је с телом архиепископа Јоаникија то учињено две године и девет месеци после његове смрти (27. априла или 28. маја 1279), што значи крајем јануара или фебруара 1282. године.[19] Веома је карактеристично што се то десило одмах после нове смене на престолу, у време краља Милутина, а то наводи на претпоставку да краљ Драгутин није дозволио да Јоаникије буде сахрањен у Сопоћанима. Разлози се могу наслутити. Главне владарске задужбине биле су више од обичних гробних цркава – оне су, са гробницама својих оснивача, имале кључну улогу у владарској идеологији и династичком континуитету, што се огледало и у архитектури храмова и у њиховој сликаној декорацији.[20] Драгутинова пак одлука да дозволи или забрани нечију сахрану у Сопоћанима, као и да решава друга питања у вези с тим манастиром, није била самовољан акт, већ је проистицала из ктиторског права које је стекао над њим, било у тренутку проглашења за краља, било после Урошеве смрти.[21] Ктиторско право у средњовековној Србији било је наследно, о чему најречитије сведоче Студеница и Хиландар – Стефан (Симеон) Немања пренео је ктиторска права у тим манастирима својим наследницима на престолу. По ктиторском праву и обавези, нови владари завршавали су цркве ако оне нису биле у свему готове, као што су то учинили Стефан Првовенчани (можда и Вукан) у Студеници (1208/1209) или краљ и цар Душан у Дечанима (1331–1348). По истом праву, нови владари обнављали су или проширивали старе задужбине (на пример, краљ Радослав Студеницу, Драгутин Ђурђеве ступове, Милутин многе манастире, Душан Сопоћане итд.). Приликом већих обнова манастира или подизања нове цркве ти нови ктитори постављали су у њима своје портрете, али су понекад давали да се насликају и ликови првих ктитора (тако је Симеон Немања приказан у Ђурђевим ступовима 1276–1282. и у католикону Хиландара 1321, Стефан Првовенчани и Радослав у Жичи око 1310. или кнез Мирослав у цркви Петра и Павла на Лиму око 1320).[22] Понекад су нови владар или чланови његове породице били насликани у манастиру над којим је тај владар стекао ктиторско право, иако није познато да је имао посебних ктиторских заслуга у вези с њим. Тако су краљ Стефан Дечански и његов син млади краљ Душан насликани преко неких обијених фресака на источном зиду припрате хиландарског католикона (1322–1331), па су се на тај начин укључили у већ постојећи низ српских и византијских владара приказаних у том простору.[23]

У старом српском сликарству најређи су примери накнадних измена већ постојећих ктиторских композиција,[24] а истовремено су и најзанимљивији, пошто су те промене обично биле изазване неким сасвим одређеним поводом. Каткад су се сводиле само на измену натписа поред ктитора, као у Леснову, када је Јован Оливер добио деспотско звање 1346. или 1347. године,[25] или на мање додатке, какви су били досликавање круна на Владислављевим портретима у Милешеви и исписивање краљевске титуле поред његовог лика у припрати, а што се десило после Владислављевог преузимања престола 1234. године.[26] Ктиторска композиција на јужном зиду у Дечанима била је пресликана одмах по настанку (највероватније 1343), с портретима до ње, свакако

Карловци 1929, 28–29. Писмо је без датума и обично се ставља у 1267–1268. годину. Оливера Кандић (*Градац*, 55–56) с правом је посумњала у такво рано датовање, јер садржина писма, краљичина титула и њен печат, као и то што га је писала у Брњацима, говоре да га је могла упутити Дубровчанима само после 1276. године.

[17] Даничић, *Живоши*, 25; Мирковић, *Живоши*, 23 (ово место је ту преведено по љвовском рукопису: „… јер речи родитеља ми ускоро ће ме стићи"); v. Радојчић, *Срūски државни сабори*, 90.

[18] Даничић, *Живоши*, 289; Мирковић, *Живоши*, 220. О архиепископу Јоаникију, поред житија које му је написао Данило, v. Љ. Стојановић, *Жишија краљева и архиейискойа срūских од архиеū. Данила и друīих*, Глас СКА CVI (1923) 108–109; С. Станојевић, *Срūски архиейискойи од Саве II до Данила II (1263–1326)*, Глас САН CLIII (1933) 50–55; Ђ. Слијепчевић, *Исшорија Срūске йравославне цркве* I, Београд 1991, 146–148.

[19] Даничић, *Живоши*, 290; Мирковић, *Живоши*, 220–221; Стојановић, *Жишија краљева и архиейискойа срūских*, 108–109.

[20] Опширније: Поповић, *Срūски владарски īроб*, 165–186.

[21] С. Троицки, *Кшишорско йраво у Визаншији и Немањићкој Србији*, Глас СКА CLXVIII (1953) 102–103. Смрт ктитора имала је за последицу престанак ктиторског права ако он није оставио законите наследнике и ако није предао право другом лицу тестаментом. Постојао је и престанак ктиторског права у случају смрти ктитора монаха, јер он није имао право тестамента (*ibid.*, 130).

[22] Cf. Б. Тодић, *Срūско сликарсшво у доба краља Милушина*, Београд 1998, 61–62 (с литературом).

[23] V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7 (1989) 119–121, fig. 8–9, 13; Д. Војводић, *Кшишорски йоршреши и йредсшаве*, in: *Манасшир Хиландар*, Београд 1998, 257.

[24] Овде се нећемо бавити примерима знатно познијих пресликавања оваквих слика, када су у њих уношене мање или веће измене, јер то нема значаја за тему нашег рада.

[25] Б. Тодић, *Нашйис уз Јована Оливера у наосу Леснова*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 373–383.

[26] П. Ј. Поповић, *Фреске кшишора у манасширу Милешеви*, ПКЈИФ 7 (1927) 94; С. Радојчић, *Поршреши срūских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 45–46; В. Ј. Ђурић, *Визаншијске фреске у Јуīославији*, Београд 1974, 35; idem, *Срūска динасшија и Визаншија на фрескама у манасширу Милешеви*, Зограф 22 (1992) 21–22, сл. 2, 8–10.

у намери да се јасније покаже веза између двојице владара и ктитора, Стефана Дечанског и краља Душана, који држе модел цркве између себе.[27]

У том смислу посебно је занимљиво поновно сликање ктиторске композиције, али и других фресака у западном травеју наоса Сопоћана. Тада је на новом слоју малтера насликан Христос на престолу (сл. 2) на западној страни југозападног пиластра; на Христовом отвореном јеванђељу сачувана је само прва реч – „аз" (вероватно из Јеванђеља по Јовану, 8, 12). До Христа, на јужном зиду, приказана је Богородица, која му се молбено обраћа подигнутих руку (сл. 3). У наставку, с друге стране прозора, насликан је ктитор са својим прецима: на челу је монах Симеон Немања, који десну руку пружа према Богородици и Христу, а левом држи за руку Стефана Првовенчаног у монашкој одећи; он пак прихвата испружену руку краља Уроша, који придржава модел сопоћанског храма (сл. 4). За њим, приказани на западном зиду, подигнутих руку, прилазе Драгутин, обучен слично оцу, у дивитисион и лорос, док му са круне, као и Урошу, висе парови препендулија, и за њим његов млађи брат Милутин, с принчевским ознакама; до њега је насликан неки чеоно окренут мученик (сл. 5). Нове фреске изведене су и с друге стране улаза на западном зиду; ту су насликани свети ратници Теодор Стратилат и Тирон, док представа мученика поред њих припада првобитном слоју живописа (сл. 6). Све фигуре на новим фрескама (осим двојице светих ратника) оперважене су орнаменталном траком. Натписи поред ликова нису сачувани, осим делимично уз Богородицу и само понеког слова крај Драгутина и Милутина. Позадина је златна: таквим решењем очигледно се тежило опонашању околног, старијег живописа, што је боље постигнуто у приказивању светитеља, а мање је успешно на ликовима Немањића.[28]

Те накнадне интервенције у најнижем појасу сопоћанских фресака одавно су уочене, али не и објашњене. Када је Светозар Радојчић писао о ктиторској слици, приметио је да је „ова фреска доста рестаурисана, и то баш на местима где су портрети Немањића", али да „композиција није премазивањем измењена".[29] Војислав Ј. Ђурић, писац монографије о Сопоћанима, о тим фрескама је забележио: „Неколико година по завршетку рада на најстаријем сопоћанском сликарству предузета је извесна рестаурација, односно, један уметник, вероватно по ктиторовом захтеву, поново је живописао доњу зону у југозападном делу наоса. Каква је била потреба да се одмах након потпуног живописања читаве цркве на тај слој стави нов, с ктитором, његовом породицом и светитељима, данас није познато." В. Ј. Ђурић је сматрао да је нови слој живописа настао „вероватно између 1270. и 1275. године".[30]

Поодавно је, међутим, Радомир Николић претпоставио да је морао постојати неки крупан разлог због којег је првобитна ктиторска композиција замењена новом. По њему, то је била промена на престолу 1276. године и потреба да у композицији буде насликан и нови краљ Драгутин.[31] Иако необразложено, ово мишљење заслужује пуну пажњу,[32] посебно у светлу начина на који је Драгутин дошао на престо и нерасположења које је изазвао у држави, цркви и краљевској породици. Природно је претпоставити да је Драгутин баш у гробној цркви свргнутог оца, над чијим је манастиром стекао наследно ктиторско право, желео да истакне легитимитет свог доласка на престо. Велике површине обијених старијих фресака на читавом јужном и скоро целом западном зиду и извођење нових зидних слика говоре о томе да у Сопоћанима фреске нису пресликане, већ да је програм суштински измењен, а због његовог обима морало је бити жртвовано више првобитних фресака, које су замењене новим живописом, другачије садржине.

Данас се мало тога може рећи о изгледу уклоњених фресака. Сопоћански сликари у наосу су се углавном држали симетричног распоређивања светих, па су ратнике насликали на западном пару пиластара и на источном делу бочних зидова западног травеја. Пошто међу њима нема светих Теодора (који су у обнови приказани на западном зиду),[33] редовно сликаних у српским црквама, могло би се претпоставити да су се њихови ликови налазили на западној страни југозападног пиластра и на зиду до њега, тамо где

[27] О овој фресци много је писано са жељом да се проникне у разлоге њеног пресликавања: Радојчић, *Портрети*, 52–53; Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 114–119; Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја 11 – историја уметности (1982) 55–66; G. Babić, *Les portraits représentant ensemble Dečanski et Dušan*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 273–277; Д. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима*, in: *Дечани и византијска уметност*, 292–293; Поповић, *Српски владарски гроб*, 108; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 265–275; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 439.

[28] Све ове фреске су објављене: G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* II, Paris 1957, pl. 37/3, 44/1–3, 45/3, 46/3; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991², сл. 91, 119–120; у цртежу их је објавио Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 13, 20–21, и с детаљима у раду *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, Гласник ДКС 7 (1983) 26–33 (у којем се за Христа на престолу наводи да припада првобитном слоју живописа, иако је он несумњиво насликан на новом малтерном слоју).

[29] Радојчић, *Портрети*, 23.

[30] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 87.

[31] С. Томић, Р. Николић, *Манасија. Историја – живопис*, Саопштења 6 (1964) 47, н. 2; Р. Николић, *О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II*, Свеске ДИУС 17 (1986) 71–74. Занимљиво запажање, допуњено неким драгоценим иконографским подацима, аутор је умногоме замаглио тврдњама о томе да је сопоћански живопис настао 1272–1276, односно око 1280. године, заслугом краљице Јелене, и да је нову ктиторску композицију извео сликар фресака у припрати.

[32] Колико нам је познато, прихватила су га узгред само два аутора: Б. Живковић, *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, 33, и Б. Цветковић, *Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници*, Саопштења 26 (1994) 40.

[33] Њихове ликове тачно је препознао М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 603, н. 279 (ту, на стр. 594–597, опширно о култу светих Теодора).

Сл. 2. Сойоћани, Исус Хрисшос из кшишорске комйозиције, 1276–1281

Сл. 3. Сойоћани, Боїородица из кшишорске комйозиције, 1276–1281 (фошо Б. Сшруїар)

су сада Христос и Богородица. То би истовремено значило да је ктиторска композиција првобитно била сажетија и да се није протезала по читавом јужном зиду, већ да се на њему налазила између западног зида и прозора, тачно изнад ктиторовог саркофага.[34] Тако је местом, а вероватно и изгледом, понављала студенички и милешевски узор,[35] што значи да је и

[34] Саркофаг краља Уроша првобитно се налазио на овом месту, што је забележено на старим фотографијама; током конзерваторско-рестаураторских радова средином XX века он је из непознатих разлога померен нешто источније, v. Поповић, *Срйски владарски їроб*, 62.

[35] Cf. Г. Бабић, *Владислав на кшишорском йоршрешу у наосу Милешеве*, in: *Милешева у историји срйскої народа*, Београд 1987, 9–15, сл. 1; Б. Тодић, *Кшишорска комйозиција у наосу Боїородичине цркве у Сшуденици*, Саопштења 29 (1997) 35–45, сл. 1, 4.

Сл. 4. Сопоћани, ктиторска композиција, 1276–1281 (фото Б. Стругар)

ту Христу на престолу Богородица приводила само краља Уроша с моделом цркве. Уосталом, на зиду је и било места само за три фигуре. Приликом накнадног сликања била је поновљена представа ктитора, а Симеон Немања и Стефан Првовенчани насликани су као његови посредници, због чега су Богородица и Христос морали бити померени нешто источније, на место других старијих фресака. Шта се налазило на западном зиду до ктиторске композиције, тамо где су сада портрети Драгутина, Милутина и једног светог мученика, није познато; остаци неколико слова на првобитној фресци недовољни су да се то докучи.[36]

Оно што је сада несумњиво јесте то да су првобитне фреске биле у добром стању и да су намерно обијене, о чему сведочи поменути фрагмент с натписом на западном зиду; поновно сликање изведено је недуго после живописања целе цркве, о чему говоре изглед и стил нових фресака, које су извели неки други сликари; изменама су биле подвргнуте пре свега слике око ктиторовог гроба, ради извођења нове ктиторске композиције. Све то упућује на време краља Драгутина (1276–1282) и на њега као иницијатора измене те композиције, што се може објаснити његовим положајем по доласку на власт 1276. године. Треба веровати да је Драгутин на све начине покушавао да ублажи негативне последице преврата, па је наставио очеву спољну политику,

[36] Живковић, *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, 27, цртеж 1, б, 2.

Сл. 5. Сопоћани, краљ Драгутин и принц Милутин из ктиторске композиције и непознати свети мученик, 1276–1281 (фото Б. Стругар)

успоставио добре односе са суседним Дубровником и постарао се да умири мајку, краљицу Јелену, уступајући јој простране области, а можда је слично поступио и према брату Милутину.[37] Трудио се нарочито да поправи односе са црквом, па је обновио Ђурђеве ступове, вероватно поново живописао цркву Светог Петра и Павла, седиште рашког епископа, подигао је цркву у Дежеву, започео темељну обнову Ариља, седишта Моравичке епископије, и издао повељу о новим поседима и повластицама манастиру Хиландару.[38] У томе, посебно у обнављању Ђурђевих ступова (о којима се бринуо и касније и у којима је био сахрањен), огледа се његов напор да легализује свој положај и да себе прикаже као законитог наследника родоначелника владарске породице. На се-

[37] Ћирковић, *Краљ Стефан Драгутин*, 14–17.

[38] Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.*, Споменик СКА III (1890) 11–12; Ј. Калић, М. Поповић, *Црква у Дежеву*, Старинар 36 (1985) 115–147; Р. Михаиловић, *Црква Светог Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10 (1986) 91; Ј. Нешковић, *Ктиторска делатност краља Драгутина на Ђурђевим ступовима у Расу*, in: *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*, Београд 1996, 49–58; М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 2002, 88–89.

Сл. 6. Сопоћани, свети Теодор Стратилат, свети Теодор Тирон (1276–1281) и непознати свети мученик (1272–1276) (фото Б. Стругар)

верном зиду припрате цркве у Ђурђевим ступовима још постоји његов портрет који га показује у пуном владарском достојанству, а поред њега су некад били Симеон Немања и свети Сава.[39] Нема сумње, међутим, да је извор легитимности своје власти Драгутин морао да тражи пре свега у оцу, краљу Урошу, и у његовој гробној цркви. Стога је сасвим могуће да је с његовом дозволом Урошево тело одмах после смрти или кад су прилике то дозволиле пренето из Хума и сахрањено у Сопоћанима.[40] Вероватно је тада, између 1277. и 1281. године, насликана нова ктиторска композиција, јер на старијој, скоро је сигурно, није

[39] Овај Драгутинов портрет у Ђурђевим ступовима више пута је објављен и описан; v., на пример, G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* I, Paris 1954, pl. 30/3; Ђурић, *Византијске фреске*, 43; О. Томић, *Ликови краља Драгутина у српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (1998) 72–73, сл. 3. Уништене ликове Симеона и Саве поред Драгутина видели су, описали и објавили њихове натписе старији истраживачи: А Гильфердинг, *Собрание сочинений III. Босния, Герцеговина и Старая Сербия*, С.-Петербург 1873, 97; Г. Мјур Макензијева, А. П. Ирбијева, *Путовање по словенским земљама*, Београд 1868, 232.

[40] Начин на који је овај пренос поменут код Данила никако не указује на свечани адвент, што би потврђивало да је изведен у време краља Драгутина, cf. Д. Поповић, *Српска владарска* translatio *као тријумфални* adventus, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, 200.

било Драгутиновог портрета.[41] А баш је та слика, над гробом бившег краља, требало јасно да покаже како нови краљ легитимно наслеђује власт свог оца, а преко њега и власт предака. Зато је, уместо старе, насликана нова композиција: вероватно је на истом месту опет приказан краљ Урош с моделом сопоћанског храма у рукама, али су испред њега били додати Стефан Првовенчани и Симеон Немања, његови преци, представљени као монаси, који, држећи се за руке, препоручују Уроша Христу посредством Богородице, док су иза Уроша, на западном зиду, насликани краљ Драгутин и принц Милутин, његови синови, с молитвено подигнутим рукама.

Такве породичне поворке владара или бивших владара, познате и у Византији,[42] имале су заступничко значење, али су недвосмислено истицале и континуитет власти преношене с оца на сина. Њихови зачеци појавили су се у припрати Милешеве (1222–1228), где су архиепископу Сави и Симеону Немањи, који их је несумњиво препоручивао Христу, прилазили, један за другим, Стефан Првовенчани, његов син и престолонаследник Радослав и млађи син Владислав, милешевски ктитор. Даљи развој овакве слике може се запазити у јужном параклису Студенице (1234–1236), посвећеном Симеону Немањи, где је ктитора (вероватно Радослава) и његову жену Стефан Првовенчани приводио свом оцу и светом патрону Симеону. Новина студеничке фреске у односу на Милешеву јесте у томе што је на њој Првовенчани приказан као монах и што сина приводи држећи га за руку (оно што је чинила Богородица у ктиторској композицији у наосу студеничке цркве, на фресци из 1208/1209, пресликаној 1568, и на истој таквој композицији у наосу Милешеве), док Немања и Првовенчани, иако монаси, имају владарске венце на глави, а овај други само световно име, па је и цела слика несумњиво понела и владарско-идеолошко значење.[43] Студенички обрасци одредили су будуће ктиторске слике или су утицали на њих, што се може видети у више српских цркава XIII века, па и у Сопоћанима.[44]

Изменом ктиторске композиције у Сопоћанима, то јест њеним проширивањем ликовима предака, Драгутин је *implicite* истакао и поредак наслеђивања српског престола по правој линији (Стефан Немања – Стефан Првовенчани – Урош), као и своје право да легитимно наследи оца. Да би заокружио такво значење слике и њену поруку учинио јасном, дао је да се на западном зиду, иза краља и ктитора Уроша, насликају његов портрет и портрет млађег брата Милутина. Очигледна тежња да се на новој фресци – изгледом и златном позадином – опонаша старије сликарство, приказивање Уроша као краља, што је било и неопходно због идеолошке садржине композиције, као и представљање Драгутина и Милутина према њиховим старијим портретима у припрати,[45] говоре о жељи да се оствари привид веће старине нове ктиторске композиције, као и о намери да се покаже како она припада првобитној концепцији сопоћанског програма. Можда се тако може објаснити и појава Милутиновог портрета на млађем слоју фресака, јер је породични карактер био веома истакнут на зидним сликама у Сопоћанима. Међу браћом је, међутим, исувише велика разлика у висини и инсигнијама (Драгутин је приказан као краљ, а Милутин као принц) – разлика је сигурно била означена и у натписима, од којих је сачувано само понеко слово – тако да нема никакве недоумице о томе која је од те две личности прва и важнија. На нов Драгутинов положај, очигледно краљевски, указује и његова круна с повишеном калотом и то што с ње сада висе парови препендулија, на српским портретима особени за владаре, а не за принчеве или престолонаследнике.[46]

Зато закључујемо да је основни мотив за сликање нове ктиторске композиције била потреба да се у њу укључе ктиторови преци и његови синови, а да је то учињено у време новог краља Драгутина и по његовом налогу, како би он себе приказао као законитог наследника свог оца краља Уроша и његових претходника. То се догодило у време Драгутинове краткотрајне владавине (1276–1282), вероватно после преношења Урошевог тела у Сопоћане и његове сахране.

Ако се тако може објаснити стварање нове ктиторске слике, због које су измењене и неке суседне фреске, много је теже разумети зашто је северно од улаза на западном зиду преко постојеће зидне слике изведена нова, с ликовима двојице светих ратника (сл. 6). Нема сумње да се ту налазила фреска која је намерно уклоњена, с ликовима или сувишним после измене ктиторске композиције, или неодговарајућим у новим условима који су довели до поменутих промена на сопоћанским фрескама. О томе да је, изгледа, заиста било тако сведочио би мали остатак првобитне фреске, коју малтерна подлога и боја накнадно насликаног светог Теодора Тирона нису сасвим

---

41 О. Томић (*Ликови краља Драгутина*, 71) добро је осетио проблем, али је, после извесног колебања, ктиторску композицију ипак датовао у време пре 1272. године. Слично је, много пре њега, поступила М. Ћоровић-Љубинковић [*Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар 7–8 (1956–1957) 78], која је уочила да ова слика (рестаурисана вероватно крајем XIII века) истиче легитимно право на престо краља Уроша и његовог сина, али је фреску одредила у време краља Уроша.

42 A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, 28–30; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 110–111.

43 Радојчић, *Портрети*, 15–16, 20–21; В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII, Одељење историјских наука 3 (1983) 129; idem, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 17–19, 22–23.

44 Радојчић, *Портрети*, 22–23, 27–28, 30–31; Николић, *Прилози познавању живописа*, 86–88; Михаиловић, *Црква Светог Петра*, 90–91; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 39–40; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 91–98, 165–166.

45 Живковић, *Прилог изучавању сопоћанског живописа*, 33, цртеж 5–7; о тим фрескама у припрати, на којима су пред Богородицом с Христом насликани краљ Урош с Драгутином и краљица Јелена с Милутином, v. Радојчић, *Портрети*, 23, сл. 9.

46 Николић, *О једном значајном податку за датовање Сопоћана*, 72. Опширно о препендулијама: Б. Поповић, *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви – сије (препендулије)*, Милешевски записи 3 (1998) 37–50.

покриле.[47] Наиме, нов малтерни слој постављен је тако да по контурама прекрије старију фигуру, па се, највише по нимбу, примећује да је она била мало северније од касније насликаног светог ратника; ниже се назиру њено лево раме и рука, са остацима црне линије на белој основи, која се спушта мало укосо, а затим се, увучена, наставља равно наниже. Такве црне ивичне линије на белој основи појављују се на фрескама Сопоћана само на сликама архијереја, као делови њихових полиставриона. Ово би указивало на то да је на западном зиду првобитно био насликан неки епископ у чеоном ставу, између две фигуре; она на јужној страни такође је уништена и замењена светим Теодором Стратилатом.

Пошто епископи нису сликани у сопоћанском наосу, већ само у олтару и параклисима, поставља се питање који је то архијереј, преко чијег је лика у Драгутиново време насликана фигура светог Теодора Тирона, могао бити приказан на западном зиду.[48] Одмах треба помислити на архиепископа Јоаникија, и то због два разлога. Прво, оправдано се верује да је још у току грађења или завршавања Сопоћана, који су осликани у Јоаникијево време, постојала намера да он буде сахрањен у цркви и да му је гроб, обележен саркофагом, припремљен у северозападном углу, преко пута гробнице краља Уроша. Његови посмртни остаци ту су и били положени после преношења из Пилота 1282. године.[49] О припремљеном Јоаникијевом гробу у Сопоћанима говори и архиепископ Данило поводом преношења његовог тела. Стога сликање Јоаникијевог портрета у простору у којем се налазио његов гроб не би било неочекивано.[50] С друге стране, касније уклањање портрета лепо би се могло објаснити приликама насталим Драгутиновим доласком на престо. Поновимо да се архиепископ Јоаникије, противећи се преврату 1276, повукао са свргнутим краљем Урошем и да је у својеврсном добровољном изгнанству умро неколико година касније у Пилоту, очигледно ускративши благослов новом краљу. Стога је сасвим могуће да Драгутин није допустио да он буде сахрањен у Сопоћанима, нити да се његово тело пренесе у тај манастир, већ да је то учинила краљица Јелена тек после Драгутиновог повлачења с престола. Тако би се могло објаснити и прекривање Јоаникијевог портрета на западном зиду новом фреском, у склопу измене програма у западном травеју Сопоћана и увођења Драгутиновог лика као новог краља и законитог наследника оца и других предака. У таквом програму тешко да је било места за архиепископа Јоаникија, огорченог Драгутиновог противника. Била је то типична *damnatio memoriae*, древни обичај поништавања успомене на неку особу, који је добро познавала и Византија, али и средњовековна Србија.[51]

Наше излагање води закључку да промене на фрескама у Сопоћанима треба повезати с краљем Драгутином и његовим напорима да легализује и сликом прикаже оправданост свог доласка на престо. У њиховој позадини стоји мучно време породичног раздора и сукоба с црквеним врхом, оличеним у архиепископу Јоаникију. Они су трајали током целе петогодишње Драгутинове владавине, све до његовог напуштања престола 1282, а вероватно су били најизраженији на почетку, док су бивши краљ Урош и архиепископ Јоаникије још били у животу. Тада је изгледало да ће они не само окончати живот у присилном или добровољном изгнанству у јужним пределима државе већ да неће моћи ни да почивају у гробовима које су себи припремили у Сопоћанима. Вероватно се тада и зачела мисао о изградњи неке друге цркве, с намером да они у њој буду сахрањени.

Када је и зашто подигнут Градац

Писани и сликани извори пружају потпуно различите податке о томе ко је подигао Градац. Архиепископ Данило, који о томе пише први и најопширније, искључиву заслугу за оснивање манастира и подизање његове Благовештенске цркве приписује краљици Јелени; штавише, из Даниловог текста произлази да се то десило после 1276. године, јер је уметнике изабрала из „своје државе“, а манастиру је приложила приходе и многа села, што је утврдила својим хрисовуљама.[52] А све је то могла да учини тек пошто је од сина Драгутина добила простране области којима је самостално владала.[53] Српски летописи пак, настали крајем XIV столећа и у познијим вековима, подизање Градца приписују краљу Урошу.[54]

[47] Траг те старије фреске уочава се и на репродукцији објављеној у другом издању књиге В. Ј. Ђурића *Сопоћани*, сл. 91.

[48] Тешко да је то био свети Сава или неки од чувених светих епископа (Никола, на пример), који се каткад могу појавити у наосима, јер би њихово замењивање ликовима других светитеља било потпуно необјашњиво.

[49] Ђурић, *Сопоћани*, 30–31; О. Марковић, *Прилог проучавању архитектуре манастира Сопоћана*, Саопштења 8 (1969) 97–98; Поповић, *Српски владарски гроб*, 64–66. У овом простору сопоћанске цркве нису обављена археолошка ископавања, али и пре него што је саркофаг реконструисан и постављен на то место, на северном зиду уочена су удубљења за учвршћивање саркофага (Ђурић, *Сопоћани*, 30; Поповић, *Српски владарски гроб*, 64).

[50] Не може се знати ко је био насликан до архиепископа Јоаникија, чија је фигура жртвована вероватно да би на новом слоју били приказани свети Теодори у пару.

[51] О овом обичају и његовим многобројним примерима у византијској, руској и српској уметности v. Th. Whittemore, *A Portrait of the Empress Zoe and Constantine IX*, Byzantion 18 (1946–1948) 223–227; C. A. Bourdara, *Quelques cas de damnatio memoriae à l'époque de la dynastie macédonienne*, JÖB 32/2 (1982) 337–346; *Damnatio memoriae*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, New York – Oxford 1991, 581 (M. Mc Cormick); Цветковић, *Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници*, 40.

[52] Даничић, *Животи*, 75–82; Мирковић, *Животи*, 58–61. По неким појединостима Јелениног житија, излазило би чак да је Градац саграђен после 1282, пошто Данило о томе говори после Јеленине поуке синовима, који тада беху „два силна и самодржавна краља у своме отачаству, у српској земљи“; такође, усред излагања о подизању Градца писац наводи Јеленину молитву, у којој се моли и за „благоверне краљеве српске земље“. То не треба примити дословно, јер је познато да се композиција Данилових текстова држи, пре свега, правила житијног жанра, а не увек тачног хронолошког излагања.

[53] Да је заиста било тако, недавно је врло убедљиво показао М. Благојевић, *Српске владарке – ктитори Хиландара*, Хиландарски зборник 11 (2004) 20.

[54] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 70–71, 102.

Најзад, ктиторска композиција приказује краља Уроша и краљицу Јелену како заједно држе модел храма, што би значило да су обоје били ктитори.[55] Истраживачи су углавном поклањали поверење подацима са слике, мада нису занемаривали ни Данилово сведочанство, а постепено су у разматрање укључивали и друге, махом археолошке и историјске чињенице. Ђурђе Бошковић, писац прве монографије о Градцу, био је мишљења да су цркву подигли и живописали Урош и Јелена пре 1276. и да је у томе Јелена имала „значајну улогу", што је у науци углавном било прихваћено.[56] Не улазећи у расправу о времену подизања цркве, Р. Николић је скренуо пажњу на портрете једног краљевског пара на пиластру до ктиторске композиције, у којима је препознао Драгутина и његову жену Кателину, па је закључио да је сликарство у Градцу изведено у време тог краља (1276–1282).[57] Проблем изградње и намене градачке цркве покушала је затим да разреши Оливера Кандић, најпре у једном тексту научно-популарног карактера.[58] Претпоставила је да је Градац започет у време Урошеве владавине, с намером да буде краљева гробна црква, о чему би сведочиле ктиторска композиција и двојна гробница испод ње. Градња цркве је, међутим, из непознатих разлога била прекинута на висини од око два метра, па се о каснијој изградњи и довршавању цркве старала краљица Јелена, чији је труд описао архиепископ Данило. Иако је било предвиђено да ту буде сахрањен, Урош је умро као монах у Хуму и затим је пренет у Сопоћане, тако да је у градачкој гробници, по свој прилици, била сахрањена само Јелена. Своје закључке О. Кандић потпуније је образложила и допунила новим запажањима у недавно објављеној монографији о споменику.[59] Од тих нових закључака треба истаћи следеће: краљ Урош је, изгледа, почео да зида Градац после Сопоћана, као гробну цркву за себе и своју породицу; градња је прекинута вероватно после Драгутинове побуне 1276, а наставила ју је краљица Јелена; замисао о двојној гробници била је њена, али је замонашени краљ Урош сахрањен 1277. или нешто касније у Сопоћанима; у сваком случају, Градац тада још није био завршен; сликари краљице Јелене представили су у наставку ктиторске композиције на западном зиду пренос Урошевих моштију из Хума и – што се може претпоставити „уз одређену опрезност" – пренос моштију архиепископа Јоаникија у Сопоћане; ако је ова последња претпоставка веродостојна, закључује аутор, живопис у Градцу био је завршен после јануара 1282. године.

На основу овако изложених података о настанку Градца проблем се може сагледати на најбољи начин, што подстиче на даља размишљања о томе ко је, када и зашто подигао манастир. Засад је најлакше искључити претпоставку да је ктитор Градца био само краљ Урош, јер је она заснована на непоузданом тврђењу летописа,[60] као и претпоставку да га је Урош замислио као гробну цркву за себе и своју породицу, пошто смо већ показали да су, у ствари, Сопоћани од самог почетка имали ту намену.

Ако је, дакле, извесно да краљ Урош није био једини ктитор Градца, изгледа да је нешто лакше одговорити на питање о томе да ли је он – и у којој мери – био ктитор са женом Јеленом. Њихово заједничко ктиторство потврђивала би композиција на којој њих двоје држе модел цркве (сл. 8). Међутим, у светлу Урошевог изразито централистичког начина владања тешко је и замислити да би он као краљ имао потребу да са женом подиже или обнавља неки манастир, посебно ако се зна да се целокупна ктиторска делатност краљице Јелене повезује с временом после Урошеве смрти.[61] Стога је њихово ктиторство у Градцу могло бити само сукцесивно – Урош је започео, а Јелена завршила манастир, како је то закључила и О. Кандић.[62]

О томе довољно јасно сведочи њихова ктиторска представа,[63] мада неки примери упозоравају на то да свака слика приношења цркве не мора безусловно означавати и ктиторство: грузијска царица Тамара, пред којом је представљен њен умрли отац Георгије III, приноси модел цркве Богородици с Христом у Вардзији (1184–1185), иако је ктитор био еристав Рати Сурамели, насликан у другој композицији, у молитвеном ставу пред Богородицом;[64] у Руденици (1402–1405) деспот Стефан држи модел цркве, а

[55] Millet, Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* II, pl. 59/1; Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења 8 (1969), сл. 6.

[56] Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд [1951], 1. Датовање сликарства, а то значи и грађевине, пре 1276. прихватили су С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 70 (фреске у припрати датовао је у крај XIII века), В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 41–43 (ктиторство, међутим, приписује само Јелени), као и већина других истраживача који су писали о Градцу.

[57] Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86–90 (аутор је, поред осталог, овде доказивао да је Урош у ктиторској композицији насликан као бивши краљ и да је на западном зиду био приказан пренос његових моштију из Хума у Сопоћане).

[58] О. М. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 10, 12, 26, 41. Нека њена становишта прихватила је Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 79–85, али је напоменула да и даље постоје извесне недоумице када је реч о најстаријој историји и првобитној намени Градца.

[59] Кандић, *Градац*, 195–206.

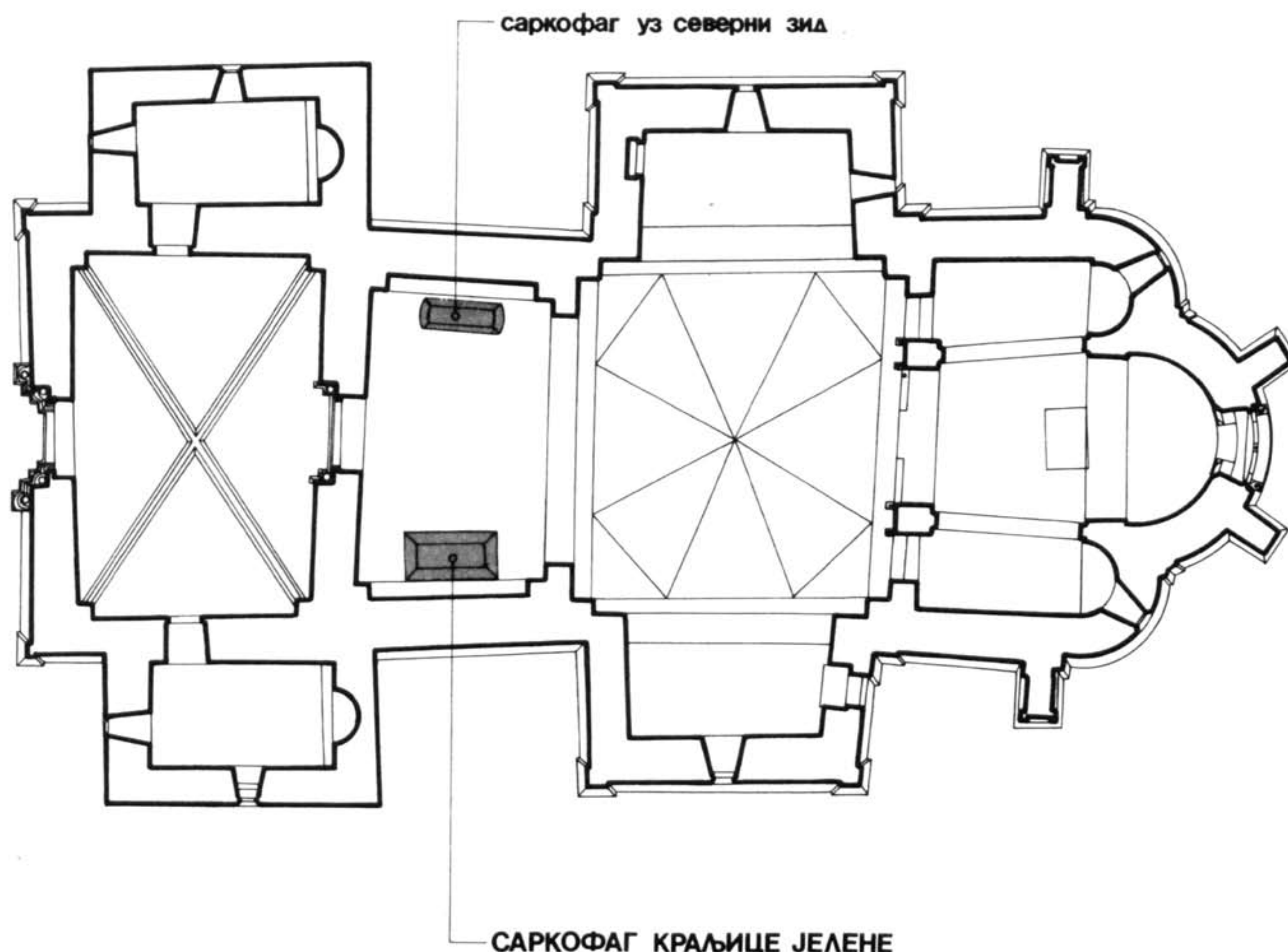
[60] V. н. 54. У родословима и летописима се, на пример, говори о томе да је Завида сазидао цркву Петра и Павла на Лиму, краљ Драгутин Рачу, а Милутин, поред осталог, и цркву Јована Претече код Сера, Косиницу и Хортијат код Солуна (Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 20, 21, 32, 46, 77, 179, 181, 185, 191, 196).

[61] Г. Суботић, *Краљица Јелена Анжујска – ктитор црквених споменика у Приморју*, Историјски гласник 1–2 (1958) 131–147.

[62] Кандић, *Градац*, 196–198.

[63] Значење оваквих слика на којима две особе, обично повезане родбинским или супружничким односом, придржавају модел храма најбоље је разјаснила Гордана Бабић (*Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, 275–277) на основу више примера из византијског света. Таквих представа има доста; v., на пример, Радојчић, *Портрети*, 45–46 (Бања Прибојска), 59, сл. 28 (Матеич), 65, сл. 32 (Раваница); И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 117, сл. у боји 21, цртеж 36 (Псача); Л. Н. Мавродинова, *Стенната живопис в България до края на XIV век*, София 1995, 54, сл. 72 (Доња Каменица), 69, сл. 109 (Света Марина у Карлукову). О другачијем виду двојног ктиторства v. С. Мандић, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 146–154.

[64] Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1979, 19–20, сл. 2–5, цртеж I.



Сл. 7. Градац, положај гробова у цркви (по Д. Поповић)

прави ктитори, Вукашин и Вукосава, стоје с молбено подигнутим рукама;[65] деспот Стефан је с ктитором, протовестијаром Богданом, по свему судећи, придржавао модел цркве у Каленићу (између 1418. и 1427), иако није познато да је имао непосредног удела у ктиторству;[66] исти деспот је с непознатим ктитором држао и модел цркве на сада уништеној фресци у манастиру Сисојевцу (око 1415).[67] Стога такве слике треба објашњавати са извесним опрезом, уважавајући хијерархијске, породичне и хронолошке разлоге, али и посебне, од споменика до споменика. Пошто у вези са Градцом не располажемо веродостојним писаним изворима који би то потврђивали, већ само подацима из ктиторске представе, треба условно прихватити мишљење о томе да је реч о заједничком, сукцесивном ктиторству, пре свега због недвосмисленог Даниловог описа подизања цркве, с надом да ће ту недоумицу можда разрешити будућа истраживања.

За питање о којем расправљамо од знатне важности могла би бити гробница пронађена испод саркофага, а испред ктиторске композиције (сл. 7–8); није сасвим извесно да ли је гробница била замишљена од самог почетка или је изведена нешто касније, током друге фазе изградње цркве, која је уследила после неког застоја, како се верује – током 1276. године.[68] Од суштинског је значаја то што је гробница двојна, што је обложена правилним и углачаним мермерним плочама, а такве су и гредице и остале плоче у њој, као она што дели гробницу по дужини, с отвором на месту на којем је требало да буду главе покојника. Непознато је да ли је конструктивно била везана за јужни зид, али њена „готово раскошна" обрада говори о томе да је несумњиво изведена у време градње цркве, па је потпуно сигурно да је била предвиђена за сахрану краља Уроша и краљице Јелене.[69] Нешто је сложеније питање друге гробнице у истом, западном травеју градачке цркве, постављене наспрам гробнице ктитора (сл. 7). Она је изведена скромније од претходне; зидана је квадерима сиге и изнутра омалтерисана. Прислоњена је уз северни зид, тачније уз темељ старије грађевине која се налазила на месту градач-

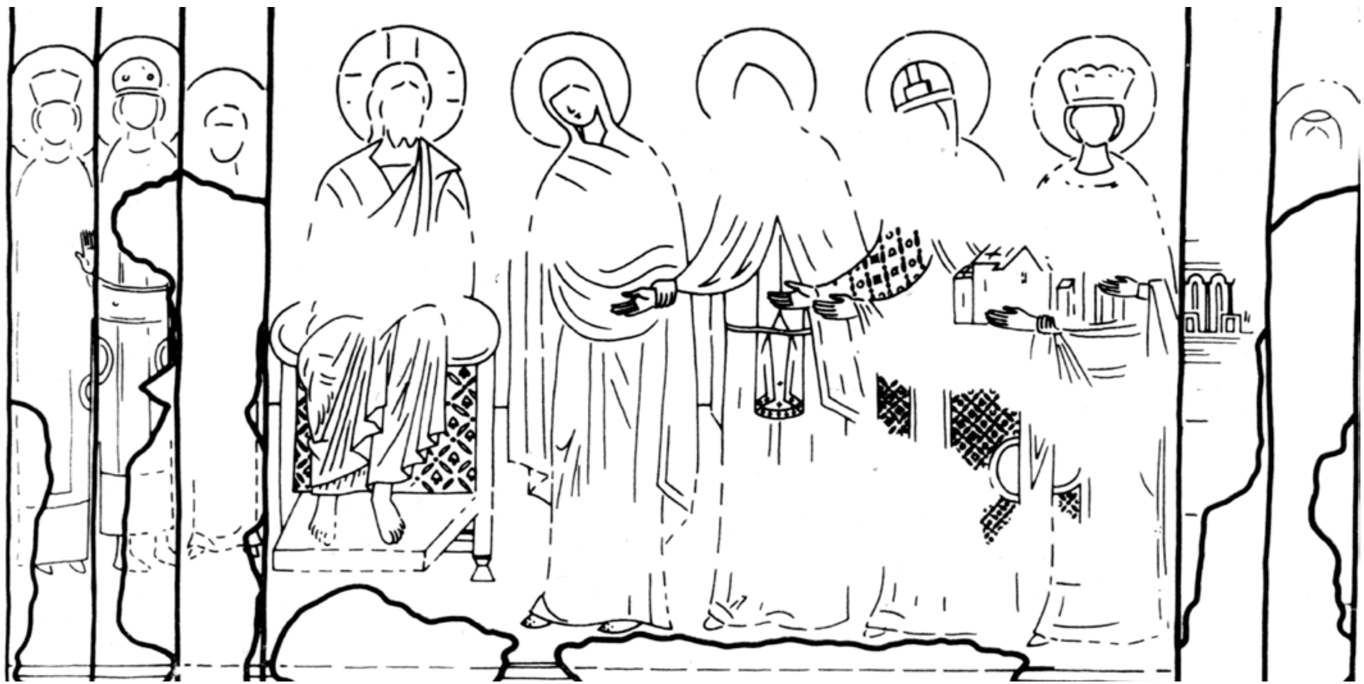
[65] Радојчић, *Портрети*, 68–69, сл. 35; Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, in: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 148, сл. 17–18; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 26 (1990) 24–25, цртеж I.

[66] Радојчић, *Портрети*, 69–70, сл. 36; Бабић, *Друштвени положај ктитора*, 146–148, сл. 15; Ђурић, *Друштво, држава и владар*, 27, цртеж 5; Б. Цветковић, *Герасимов запис и ктитори Каленића*, Саопштења 29 (1997) 107–122; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Крагујевац 2000, 81–82, т. I–III

[67] Б. Вуловић, *Конзерваторске белешке са терена*, Зборник Архитектонског факултета IV–3 (1957–1958) 6, сл. 7; Цветковић, *Герасимов запис*, 118–119, сл. 9.

[68] Кандић, *Градац*, 196, 198 (са упућивањем на друге ауторе који су запазили тај прекид у зидању градачке цркве и који су га различито објашњавали).

[69] А. Јуришић, *Градац – резултати археолошких радова*, Београд 1989, 56–58, сл. 54; Поповић, *Српски владарски гроб*, 81, сл. 26; Кандић, *Градац*, 152–154, сл. 116. Гробница је била девастирана и у њој је било остатака дислоцираних костију, али, нажалост, њихова остеолошка анализа није обављена.



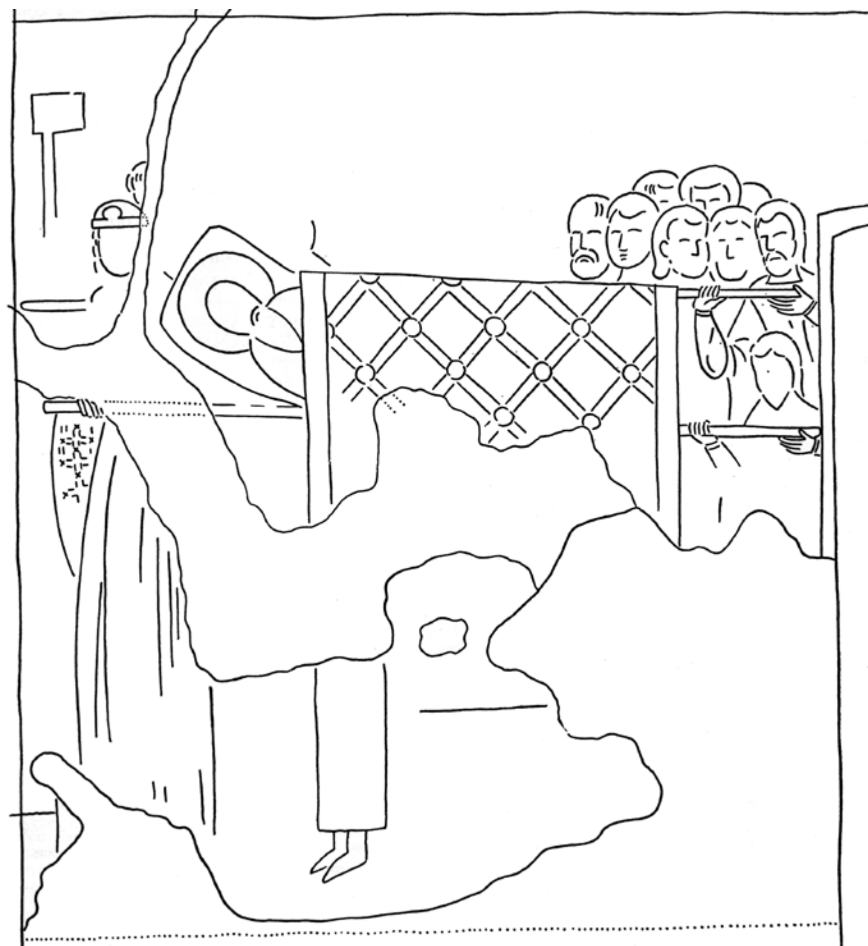
Сл. 8. Градац, краљ Милутин са женом и ктиторска композиција, после 1282 (по Б. Живковићу)

ке цркве. Приликом археолошких ископавања у њој нису нађени трагови сахрањивања, мада је била отварана. Несумњиво је савремена гробници ктитора, јер су изнад обе истовремено подигнути саркофази – над њом је знатно мањи саркофаг, занатски слабије изведен и без икаквог украса.[70] Не зна се чијој је сахрани била намењена. По предању забележеном у Троношком летопису из XVIII века, верује се, уз опрез, да је то гроб Урошеве и Јеленине кћери Брњаче (или сличног имена), која се није удавала, па је могла бити сахрањена у истој цркви с мајком.[71] Тумачење је неприхватљиво: Брњача је у време зидања Градца могла имати око тридесет година, па се није могло знати да се неће удавати, а још је важније то што у средњовековној Србији над гробовима деце ктитора, макар то били принчеви и принцезе, никад нису подизана надгробна обележја у виду саркофага.

Ако саберемо веродостојне чињенице – да су Сопоћани од почетка били замишљени и саграђени да буду гробна црква краља Уроша и, вероватно, архиепископа Јоаникија, затим изричито тврђење архиепископа Данила да је Градац подигла краљица Јелена (и то само после 1276), да су у њему изведене две гробнице, од којих је двојна на јужној страни била предвиђена за Јелену и Уроша, а изнад ње су обоје насликани као ктитори – и ако их сучелимо са историјским приликама после Драгутиновог доласка на престо, доћи ћемо до решења нешто другачијих од оних које је предложила О. Кандић. Превратом из 1276. године, видели смо, највише су били погођени краљ Урош, њему одани архиепископ Јоаникије и краљица Јелена, која је, међутим, успела да од сина добије простране области којима је скоро до смрти владала практично самостално. Вероватно није случајно то што се збачени краљ Урош повукао у Хум (ту је, уосталом, у Гацку, и изгубио битку с Драгутином), у непосредној близини Јелениних поседа у Требињу, а Јоаникије се, по Данилу, придружио Урошу („и уставши оде за њиме“) и затим умро у Пилоту, који је поуздано био у саставу Јеленине државе. Очигледно је одмах после преврата постало јасно да је Урош неповратно изгубио престо, па се убрзо замонашио, као што се и Јоаникије повукао, али не и одрекао свог „светитељског престола“, свакако без намере да се врати у Жичу докле год је на власти нови краљ. Изгледало је да ће они окончати живот у својеврсном изгнанству и да никад неће моћи да буду сахрањени у припремљеним гробовима у Сопоћанима, манастиру над којим је краљ Драгутин највероватније стекао наследно ктиторско право. Реално је стога претпоставити да се одмах почело размишљати о подизању нове гробне цркве за бившег краља и за архиепископа. Ктитор је могла бити само краљица Јелена, јер је једино она имала могућности да сагради такву задужбину. Вероватно у договору с мужем, бившим краљем Урошем, можда и у сагласности са архиепископом Јоаникијем, одлучено је да то буде храм у Градцу, недалеко од Раса, у области којом је управљала Јелена; или је зидање цркве започео краљ Урош пре 1276, као што претпоставља О. Кандић, или је краљица Јелена почела да је подиже из основа после те године, како то излаже архиепископ Данило, а у оба случаја то би дало право краљу Урошу да и он буде приказан у цркви поред краљице Јелене, главног ктитора. То значи да је одлука о подизању или о наставку изградње неке раније започете цркве била донета крајем 1276. или почетком 1277. године, пре Урошеве смрти, а да се са зидањем започело – или наста-

[70] Јуришић, *Градац – резултати археолошких радова*, 58, сл. 55–56; Поповић, *Српски владарски гроб*, 83–84, сл. 28–29; Кандић, *Градац*, 153, сл. 118–119.

[71] J. Шафарик, *Српски летописац из почетка XVI столетија*, Гласник ДСС 5 (1853) 58 (податак, као нетачан, одбацује Н. Радојчић, *О Троношком летопису*, Београд 1931, 26); Јуришић, *Градац – резултати археолошких истраживања*, 60; Кандић, *Манастир Градац*, 26; Поповић, *Српски владарски гроб*, 84; Кандић, *Градац*, 154–155, помишља, због фреске изнад гроба, да је Брњача умрла између зидања и живописања цркве и да је ту сахрањена.



Сл. 9. Градац, Пренос моштију краља Уроша (монаха Симеона) из Хума у Сопоћане, после 1282 (по Б. Живковићу)

вило – убрзо после тога. Нова гробна црква имала је, у односу на Сопоћане, измењен фунерарни програм утолико што је поред јужног зида у западном травеју саграђена двојна гробница, за краља Уроша и његову жену Јелену, ктитора цркве. Наспрам ње изведена је скромнија гробница за архиепископа Јоаникија, на истом месту на којем је била и у Сопоћанима. Над гробницама предвиђеним да приме њихова тела подигнута су надгробна обележја: необично широк саркофаг изнад двојне гробнице и други, мањи, у северном делу тог травеја.[72]

Док се црква градила, вероватно од 1277. године, збили су се неки важни догађаји. Краљ Урош је умро 1. маја, како се сматра 1277, а тело му је у непознато време пренето у Сопоћане. Архиепископ Јоаникије је пак умро 27. априла или 28. маја 1279. и сахрањен је у Пилоту „од благоверних и христољубивих мужева у том крају". Крајем 1281. или, како се верује, на самом почетку 1282. године дошло је до нове смене на српском престолу, с којег се повукао Драгутин, у корист млађег брата Милутина, што је отклонило многе неспоразуме изазване превратом 1276, па и препреку да бивши краљ и архиепископ буду сахрањени у Сопоћанима, како је то првобитно било планирано. Ако је Урошево тело вероватно још раније тамо пренето, пренос Јоаникијевих моштију обављен је одмах после Драгутинове абдикације. Архиепископ Данило то описује с много појединости. Када је био благоверни краљ Стефан Урош, мати његова Јелена заповедила је да се пренесу Јоаникијеве мошти, сећајући се његове велике љубави према себи, а тада је минуло две године и девет месеци од његове смрти. Уз уобичајене свечаности отворен је Јоаникијев гроб и „нађоше његово свето и блажено тело неповређено, ваистину свето и цело и телом и духом, као што беше видимо и пре у животу његову". Затим су га понели „ка спремљеном гробу у дом Свете Тројице, место звано Сопоћани", где га је дочекала краљица Јелена са свеосвећеним сабором, и исто тако свечано положила у нов гроб.[73] Тако се десило, стицајем непредвиђених околности, да краљ Урош и архиепископ Јоаникије ипак буду сахрањени у Сопоћанима, као што је то првобитно и било планирано, а не у Градцу, где им је краљица Јелена припремила нове гробове. У двојној гробници, предвиђеној за њу и краља Уроша, њеног мужа, сахрањена је само краљица 1314, док друга гробница, припремљена за Јоаникија, никад није примила тело онога коме је била намењена.

Без обзира на то, фунерарни програм Градца оставио је значајан траг и на фрескама у западном травеју, приликом чијег објашњавања ипак треба задржати извесну меру опреза, највише због веома лоше сачуваног живописа, који се сада види још мање него у време првих истраживача. На јужном зиду, изнад двојне гробнице обележене саркофагом, насликана је ктиторска композиција (сл. 8).[74] Чине је Христос на престолу, који благосиља одмакнутом десном руком, док пред њим Богородица препоручује оне које приводи: једног пригнутог монаха, свакако светог Симеона Немању,[75] који пак придржава ис-

[72] Искључивом гробном наменом Градца можда би се могло објаснити то што је он замишљен и изведен по угледу на Студеницу, у којој је почивало тело родоначелника породице (та сличност између Градца и Студенице одавно је уочена, али недовољно објашњена: П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве*, С.-Петербург 1906, 48; G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 48–50; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 3–4; Кандић, *Градац*, 91, 106, 144, 149, 196, 198–199). Пошто овде није место да то шире образлажемо, само ћемо поменути да се остале главне владарске задужбине (Сопоћани, Бањска и Дечани) у много већој мери ослањају на Жичу, а мање на Студеницу. Цело питање заслужује посебну расправу.

[73] Даничић, *Животи*, 289–291; Мирковић, *Животи*, 220–221. У вези с наведеним Даниловим излагањем запажа се да је Јоаникијево тело подигнуто из гроба неуобичајено рано, после непуне три године, као и да је нађено цело, као живо, што указује на то да је оно вероватно одмах после смрти било припремано за пренос, на који се од почетка рачунало.

[74] Ова оштећена слика досад је више пута објављивана и укратко описивана, v. н. 55, такође: Радојчић, *Портрети*, 27; Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 1, т. XXVII, XXVIII–1; Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86–88, сл. 1; Кандић, *Манастир Градац*, 41, сл. 28; Кандић, *Градац*, 205, т. VII, сл. 156–157, а најподробније ју је описала Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 84–85.

[75] V. претходну напомену: овај монах је препознаван као Стефан Првовенчани (Радојчић, Николић, Кандић), Симеон или Стефан Првовенчани (Бошковић, Поповић) или Симеон Немања (В. Ј. Ђурић, in: *Историја српског народа* I, 422). Опредељујемо се за Симеона Немању због неколико разлога: у сличним заступничким сликама он је најчешће на челу поворке и најближи Христу или Богородици (Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, 129); Градац је саграђен по узору на Студеницу и Симеон Немања је у њему добио параклис (G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 145); најзад, градачка композиција има првенствено ктиторски и надгробни карактер, а тек потом и владарско-идеолошки, због

пружену руку краља Уроша. Краљ је обучен у дивитисион тамнољубичасте боје, с плавим украсима и шарама у виду четвороструких латица, а златни лорос му је падао преко леве руке; на глави има стему са истакнутом камаром изнад чела и металним луком, а с венца су висиле препендулије. Десном руком Урош придржава модел градачке цркве, који с друге стране држи краљица Јелена. Она је обучена у тамноцрвену одећу са златним лоросом, а на глави има таласасто завршену круну; окренута је чеоно и леву руку молбено подиже према Христу. Десно од Христа, на странама пиластра, насликане су личности којима је такође упућен његов благослов: нека мало нижа фигура (од које су сачувани само део главе с нимбом и незнатни трагови одеће) и чеоно приказан владар с куполастом круном, у пурпурном дивитисиону са златним нашивцима и истим таквим лоросом који му је падао преко леве руке, док је у подигнутој десној руци некада сигурно држао жезло; до њега је портрет владарке, још више оштећен, на којем се боље разазнаје једино круна и само донекле одећа, сачувана у цртежу.[76]

Како овде нема потребе да се разматрају сви слојеви садржине слике, истаћи ћемо само неколико њених особености. Најпре, њено основно значење приношења цркве Христу, посредовањем светог претка Симеона Немање и заступништвом Богородице, остварено је по обрасцу добро познатом из старијег српског сликарства. Затим, сликом је показано двојно ктиторство, при чему је Урош, иако је у часу настанка фреске већ поодавно био упокојен као монах Симеон,[77] приказан као краљ, и то или због своје жене краљице Јелене или зато што је у том звању учествовао у оснивању Градца;[78] истовремено он се положајем и гестовима показује као посредник између краљице Јелене и светог родоначелника Немањића. Најзад, пошто је та слика настала после Урошеве смрти, на њеној левој страни приказан је тадашњи самодржавни краљ са женом, што је по хијерархијско-идеолошким нормама било очекивано, како то показује сликарство у Драгутиновим црквама (параклис у Ђурђевим ступовима и Ариље), живописаним после његовог напуштања престола.[79] У складу с досадашњим датовањем градачких фресака пре 1282. године, истраживачи су у њима видели Драгутина и Кателину; ако се, међутим, слике преноса моштију на западном зиду цркве протумаче другачије, што за собом повлачи и нешто касније датовање фресака,[80] у ликовима овог владарског пара требало би препознати краља Милутина и његову жену.[81]

Наиме, у најнижој зони на западном зиду наоса, наспрам гробнице предвиђене за краља Уроша и краљицу Јелену и гробнице намењене сахрани – како смо претпоставили – архиепископа Јоаникија, насликана су два преноса моштију, а над овом другом гробницом, на северном зиду, и једно успење или опело.[82] Пошто су слике веома оштећене и испране, а фреска на северном зиду сачувана тек у незнатним фрагментима, њихово препознавање веома је тешко, а тумачење повезано с разумљивим ризицима. Војислав Ј. Ђурић подробно их је описао и објаснио као циклус Светог Саве, чије би се сцене низале од северног зида до јужног краја западног зида.[83]

На најбоље сачуваној фресци, на јужном делу западног зида (сл. 9), приказан је умрли старац, средње дуге браде и, изгледа, гологлав, у тамноцрвеној или љубичастој одећи, на носилима покривеним тканином учвршћеном каишевима; на зачељу је скупина људи, од којих неки придржавају носила, а напред је млад владар или принц са златним венцем на глави; одевен је у плаву тунику и пурпурну хламиду, а у подигнутој руци, изгледа, држи лабарум и мож-

---

чега је било важније да се у њој прикаже Симеон Немања, а не Стефан Првовенчани.

[76] Откад су ови ликови уочени, са изузетком В. Ј. Ђурића (*Историја српског народа* I, 422; idem, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, 23), који сматра да су ту насликани синови, односно троје деце Уроша и Јелене, они су објашњавани као портрети принца Милутина, краља Драгутина и његове жене, краљице Кателине: Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86–88, сл. 1; Кандић, *Манастир Градац*, 41; Поповић, *Српски владарски гроб*, 85. Сасвим слабо очувана фигура до Христа тешко се може идентификовати; могао би то бити неки светачки лик или један од синова (Владислав или Стефан) краљевског пара, зависно од тога да ли се у њему виде Драгутин или Милутин са женом.

[77] Посмртни портрети ктитора нису чести, али их има: тако је, на пример, био приказан Симеон Немања у Богородичиној цркви у Студеници, с монашким, али и владарским обележјима (v. н. 35), Стефан Дечански у Дечанима (v. н. 27) или Теодор Лимниот у цркви Светог Стефана у Костуру, cf. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 98, Fig. 84.

[78] Треба подсетити на то да сликање замонашених српских краљева у владарској одећи и с инсигнијама (Немање, Стефана Првовенчаног, Радослава, Уроша и Драгутина) није било ретко у уметности XIII и XIV века, v. многобројне примере, иако не све, у нашој књизи *Српско сликарство у доба краља Милутина*, у поглављу *Слика српске историје*, 31–74. Дипломатичка и писана грађа такође врло често занемарује њихова монашка имена, v., на пример, С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 394, 476, 580, 587, 593–594, 597, 600; ССЗН, бр. 18, 20, 23, 27, 39, 46, 52, 4931–4933, 5070, 5072, 5088; Мирковић, *Животи*, 3, 7, 80, 114, 138.

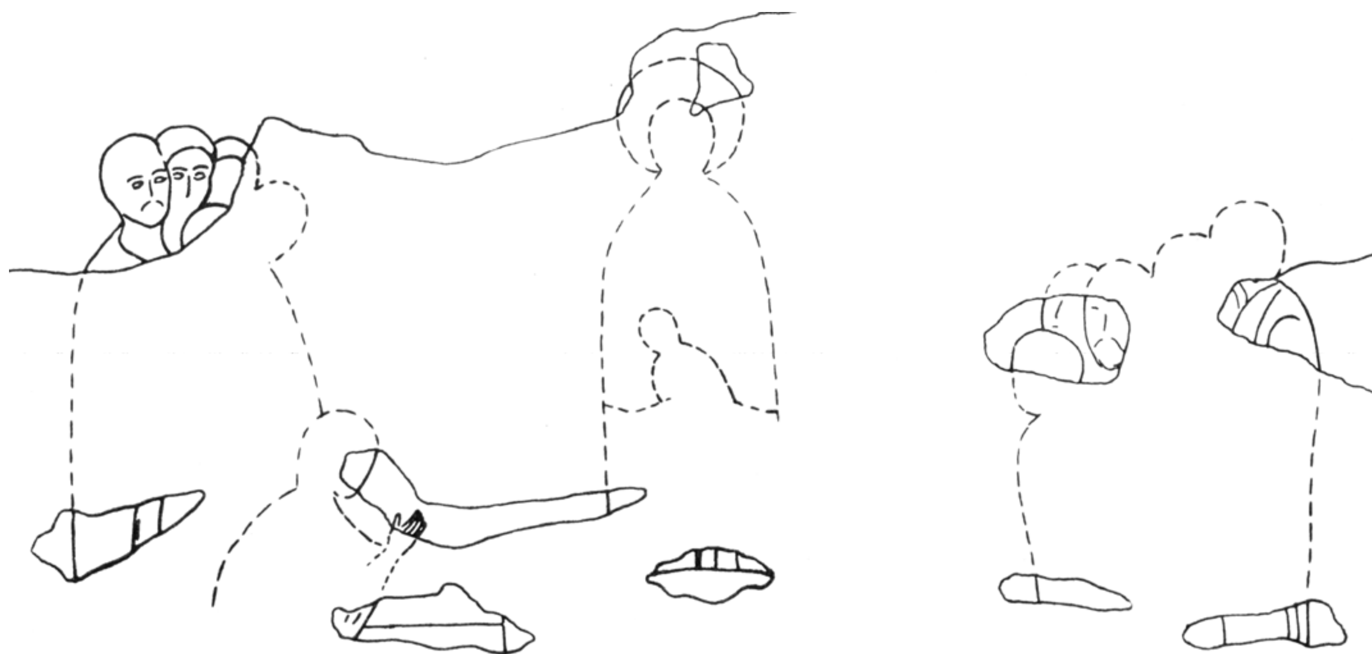
[79] Радојчић, *Портрети*, 27–28, 30–31.

[80] Кандић, *Градац*, 206.

[81] Милутин је 1282. поуздано био ожењен; уосталом, његов син Стефан рођен је око 1275. године [M. Purković, *Was Stefan Dečanski the Younger or the Elder of King Milutin's Sons?*, The Slavonic and European Review 29 (1951) 545–549]; о његовим браковима врло подробно расправља Љ. Максимовић, in: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 37–43, 51–52.

[82] Millet, Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* II, pl. 59/2–3, 66/3; Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 7 (цртеж). Ђ. Бошковић је помишљао на то да је реч о преносу моштију Првовенчаног или неке друге личности (*Градац*, 6–7); М. Ћоровић-Љубинковић [*Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар 12 (1961) 53] претпоставила је да су то преноси моштију Стефана Првовенчаног из Студенице у Жичу или Немање из Хиландара у Студеницу. Треба, међутим, подсетити и на прво запажање које је о њима изрекао Н. Љ. Окуњев [*Состав росписи храма в Сопочанах*, Byzantinoslavica I (1929) 135]: „Нама се чини да су овде били представљени догађаји који су имали везу са савременошћу или чак са самом историјом храма."

[83] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле* [II], ЗРВИ 10 (1967) 121–131, сл. 3–5 (цртежи), 9. Такво идентификовање сцена углавном је прихваћено, потпуно или уз опрез, v., на пример, Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, in: *О Србљаку*, Београд 1970, 164–165; Поповић, *Српски владарски гроб*, 86.



Сл. 10. Градац, Усӣење архиеӣискоӣа Јоаникија, ӣосле 1282 (ӣо В. Ј. Ђурићу)

да придржава носила. У вези с овом композицијом је и једна особа на југозападном пиластру, насликана испред цркве ограђене зидом, ка којој се носе мошти. Ђурић је представу препознао као Доношење моштију Светог Саве у Милешеву, а владара пред носилима као краља Владислава.[84] Пошто је после чишћења објављен нешто тачнији цртеж ове фреске, посумњало се у такву идентификацију, па је представа другачије одређена. Р. Николић је, наиме, у њој видео Пренос моштију краља Уроша из Хума у Сопоћане, у владарској фигури препознао је принца Милутина, а у личности између поворке и манастира (Сопоћана) архиепископа Јевстатија (1279–1286). Своје мишљење поткрепио је чињеницама да је пренос усмерен према ктиторској композицији и да је умрли на носилима приказан, по свој прилици, као монах.[85] О. Кандић се сложила с таквим тумачењем слике и још приметила да она није бордуром одвојена од ктиторске композиције, што би могло значити да чини њен саставни део.[86] Мишљење о преносу као саставном делу ктиторске композиције свакако је претерано, али је драгоцено као запажање о повезаности две слике. Прихватамо да је овде највероватније насликан пренос Урошевог тела, јер је то у складу с нашим излагањем о разлозима подизања Градца и припремању југозападног дела наоса за сахрану краља Уроша. Та намера недвосмислено је посведочена двојном гробницом с каменим саркофагом, а потврђивале би је, на известан начин, и ктиторска композиција и слика преноса Урошевих моштију у Сопоћане. Тај пренос заиста је могао да обави принц Милутин, као „неутрална“ личност у породичном сукобу. Ако би се фигура између поворке и представе манастира поистоветила са архиепископом Јевстатијем, онда се преношење Урошевог тела могло обавити између 1279. и 1282. године. Таквим разрешењем сцене лако би се објаснило смештање гробнице са саркофагом, ктиторске композиције изнад ње и слике преноса Урошевих моштију – која се на њу надовезује у најнижој зони – у исти простор.

Повезаношћу друге гробнице са околним фрескама могле би се објаснити и две представе у северозападном делу градачке цркве. На северном зиду, тачно изнад саркофага над гробницом, за коју смо претпоставили да је била намењена сахрани архиепископа Јоаникија, налазе се сасвим скромни остаци сцене нечије смрти (сл. 10). Најподробније их је описао В. Ј. Ђурић: „У средини сцене била је насликана нека фигура с ореолом око главе одевена у плаву одећу, а величином је знатно надмашала остале фигуре у композицији. Испред њених ногу налазио се одар, чија се горња ивица и сада јасно види, а преко њега је некад био тамнозелени покривач чији су се трагови сачували. Самртник на одру више се не види. Према одру су приклоњене две скупине фигура, размештене лево и десно од средишње стојеће личности, које су биле обучене у хаљине црвене, зелене и плаве боје, али без ореола око главе. Остали су сада само фрагменти ових скупина из којих се могу сагледати покрети извесних фигура.“[87] Аутор је сцену протумачио као Смрт Светог Саве у Трнову. Пошто је веома оштећена, није могуће испитивање њене иконографије. Једино што се без ризика може рећи јесте да су се такве представе смрти или опела у средњовековном зидном сликарству (осим, разуме се, светачких слика најчешће у циклусима) по правилу налазиле изнад гробова оних чија је смрт

[84] Ђурић, *Историјске композиције* [II], 123, 129, сл. 4, 9.

[85] Николић, *Прилози проучавању живописа*, 89–90, сл. 2.

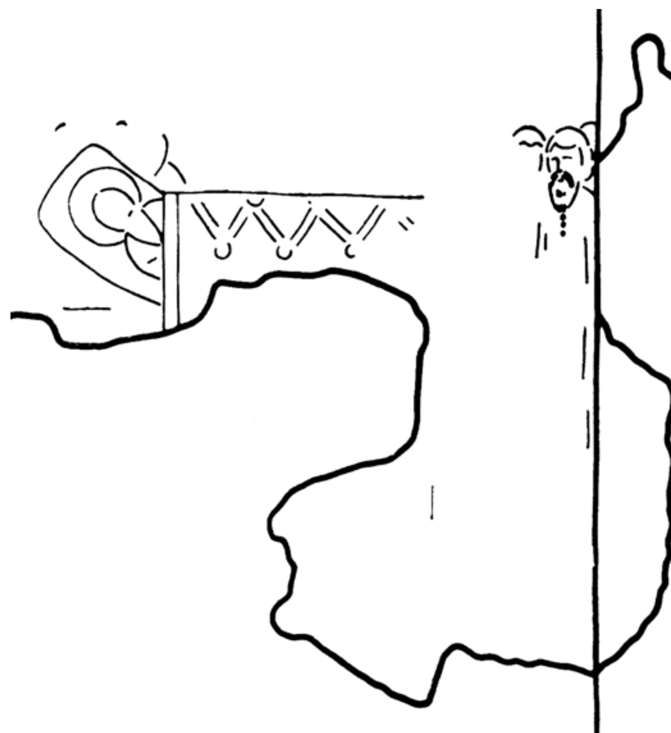
[86] Кандић, *Градац*, 196, 205. Треба подсетити на то да је још М. Ћоровић-Љубинковић (*Одраз култа*, 53) нагласила да постоји несумњива веза између представе преноса моштију на западном зиду и ктиторске композиције до ње на јужном зиду, али је ту везу разрешила на начин који се не може прихватити (v. овде н. 82).

[87] Ђурић, *Историјске композиције* [II], 121, 123 (његова реконструкција некадашњег могућег изгледа сцене, на стр. 128–129 и сл. 3, веома је слична оној коју су начинили Ђ. Бошковић и С. Ненадовић, *Градац*, сл. 3).

приказана на слици.[88] Несумњива физичка повезаност гробнице са саркофагом и фреске изнад ње дозвољава нам да у њој видимо представу смрти архиепископа Јоаникија. Мада знамо да он ту никад није био сахрањен, како је то током градње цркве било предвиђено, очигледно се у Градцу од почетка до краја следила првобитна надгробна концепција, која је подразумевала изградњу гробнице, подизање саркофага и сликање опела на зиду изнад њега.

Још је Ђурђе Бошковић био мишљења да се та слика сахране мора довести у везу с представом преношења моштију на суседном, западном зиду, наспрам саркофага у северном делу цркве.[89] Касније је В. Ј. Ђурић и њу повезао са светим Савом. Ова представа преноса моштију била је, изгледа, веома слична пандану на јужном делу зида, али је она још више испрана и оштећена (сл. 11). И ту се виде носила с телом умрлог, чија глава са седом и заобљеном брадом исто тако почива на мало уздигнутом узглављу. Тело је такође покривено украшеном тканином или учвршћено каишевима, испод којих, у висини рамена, провирује одећа сивоплаве боје. С обе стране остали су трагови представа оних који су пратили носила с моштима. Не види се да ли је неко предводио поворку или је дочекивао, али по свему изгледа да се она надовезивала на Пренос Урошевих моштију и да се кретала према истом манастиру. Различита боја одеће умрлих на овим фрескама, у недостатку других изгубљених детаља, показује да је реч о преносима две особе, а не једне.[90] Тамноцрвена боја одеће на првој наговештава да је Урош био приказан као монах; на другој умрли има сивоплаве нараменице, које су протумачене као тавлиони мандије, ванбогослужбене одеће архијереја.[91] Стога је О. Кандић, уз одређену опрезност, претпоставила да је ту био насликан пренос архиепископа Јоаникија из Пилота у Сопоћане,[92] за шта је најзаслужнија била краљица Јелена. Сматрамо да је њена претпоставка, сагледана у склопу целокупног фунерарног програма градачке цркве, сасвим прихватљива. Као што су у јужном делу травеја гробница са саркофагом, ктиторска композиција и Пренос Урошевих моштију чинили заокружену целину, тако су програмски обједињени и гроб намењен архиепископу Јоаникију, слика његове смрти и Пренос моштију, спуштени у најнижу зону, у северном делу истог простора.

Ако је тачна наша претпоставка – заснована на историјским разлозима, археолошким подацима и тумачењу фресака – могло би се закључити да је у условима насилног доласка на престо краља Драгутина, повлачења краља Уроша и добровољног одласка архиепископа у Хум, краљица Јелена, која је добила простране области на самосталну управу, започела или наставила да подиже Градац с намером да у њему почивају она, њен муж и њима одани архиепископ Јоаникије. С градњом цркве могло се започети 1277. или убрзо после те године. У западном делу цркве, поред јужног зида, саграђена је репрезентативна двојна гробница за Јелену и Уроша, а поред северног зида за Јоаникија; оне су затим надвишене саркофазима. После Урошеве смрти (мисли се 1277) његово тело је у непознато време из Хума пренето у Сопоћане, а пренос је, изгледа, обавио његов млађи син Милутин. То је свакако учињено са знањем и допуштењем краља Драгутина, који је некако у исто време дао да се наслика нова ктиторска композиција над Урошевим гробом у Сопоћанима и да се у њу укључи и његов лик, како би се показало да је он законити наследник оца и својих предака. Мошти архиепископа Јоаникија су, међутим, пренете у Сопоћане тек пошто је Драгутин уступио престо млађем брату Милутину (1282). Дотле је Градац врло вероватно био саграђен, али не и живописан, јер је на његовим зидовима приказан и Пренос Јоаникијевих моштију, који је обављен око фебруара 1282. године. На јужном зиду тада је насликана и ктиторска композиција у којој краљица Јелена и краљ Урош приносе градачку цркву Христу, посредовањем Симеона Немање и заступништвом Богородице, у присуству тадашњег краља Милутина са женом.



Сл. 11. Градац, Пренос моштију архиепископа Јоаникија из Пилота у Сопоћане, после 1282 (по Б. Живковићу)

Поводом оваквог датовања фресака у Градцу оправдано се може поставити питање о томе зашто су преноси Урошевих и Јоаникијевих моштију уопште насликани у близини њима намењених гробница (а над Јоаникијевом и његово успење) када су у време живописања Градца њихова тела већ била пренета у Сопоћане. Могући одговор, сам по себи недовољан, био би да су се сликари држали предвиђеног распореда, без обзира на промене до којих је у међувремену дошло и без обзира на то што су сахране обављене

[88] Најдетаљније о надгробним сликама опела: В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле* [III], ЗРВИ 11 (1968) 103–114, сл. 23–32, цртеж 9.

[89] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 7.

[90] На то је прва упозорила Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 86, н. 38, а затим и О. Кандић, *Градац*, 205, н. 63.

[91] Ђурић, *Историјске композиције* [II], 126.

[92] Кандић, *Градац*, 205–206.

на другом месту. Не треба, међутим, заборавити ни важност што су је у средњем веку имали слични преноси моштију, који су се претварали у општедржавне, црквене и народне светковине.[93] Тако, уосталом, и Данило описује пренос Јоаникијевих моштију у Сопоћане.[94] Пошто је добро познато да су преноси моштију често били политички обојени, не може се пренебрегнути осетљивост тренутка у којем су обављени преноси Урошевих и Јоаникијевих моштију у Сопоћане и у којем су они насликани у Градцу. Смена на престолу 1282. донела је несумњиво олакшање, јер је краља Драгутина, који је начином доласка на престо изазвао немале поремећаје у држави и цркви, сменио Милутин, неоптерећен „кривицом" и „грехом" старијег брата, па је тако успостављен континуитет с временом краља Уроша. Тај континуитет је, не само симболично, показан одмах после промене на престолу преношењем тела архиепископа Јоаникија у Сопоћане, у којима су већ лежале мошти краља Уроша. Иницијатор тог важног чина била је, по Даниловом сведочанству, умна краљица Јелена. Претпостављајући државне интересе личним жељама, одустала је од раније изнуђене намере да краља Уроша и архиепископа Јоаникија сахрани у својој задужбини. Њихове несуђене гробове у Градцу ипак није оставила необележеним: над оним предвиђеним за њу и мужа приказала је обоје у ктиторској композицији, а над Јоаникијевим је представљено његово успеније. Сликама преноса њихових моштију пак показала је да они почивају на другом месту, у манастиру Сопоћанима, где су још за живота припремили себи гробнице.

[93] Најпрегледније: M. Heinzelmann, *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Brepols 1979, 46–83; Поповић, *Срйска владарска* translatio *као шријумфални* adventus, 188–204.

[94] Даничић, *Живоши*, 290; Мирковић, *Живоши*, 220–221.

Sopoćani and Gradac
About the relation of funerary programmes of the two churches

Branislav Todić

King Uroš (1243-1276) erected the Church of the Holy Trinity in the Sopoćani monastery in about 1270 and, in it, he prepared tombs for the first hegoumenos of Sopoćani, his mother Queen Ana, for himself and the then archbishop, Joanikije (Fig. 1). Over each tomb there is a marble sarcophagus, surrounded by appropriate wall paintings. The tombs of Uroš and Joanikije were located in the western bay of the naos. Thus, the recently announced hypothesis, that the endower did not intend to be buried in Sopoćani, is unfounded. The intention of King Uroš was only brought into question in 1276, when he was driven from the throne by his older son, Dragutin. The overthrow caused a major drama in the family, the state and the Church. King Uroš retired to the southern part of the state (Hum), where he became a monk and subsequently died (perhaps in 1277). His wife Jelena received vast territories from her son, the new king, which she practically ruled independently, while Archbishop Joanikije, after having denied Dragutin his blessing, retired with the former king and died in the region of Pilot in 1279. King Dragutin (1276-1282) made a great effort to mitigate the negative effects of the overthrow: he continued his father's foreign policy, established good relations with neighbouring Dubrovnik, took pains to appease his mother, Queen Jelena, by granting her vast territories, and to win the support of the Church by erecting, repairing or presenting gifts to several churches and monasteries. He certainly obtained the Sopoćani monastery through hereditary ktetorial rights. The body of King Uroš was transferred there and laid in the prepared tomb at an unknown time, certainly with Dragutin's approval. However, this transfer, by all appearances carried out by Prince Milutin, seems to have been very modest. It also seems that Dragutin did not permit the burial of Archbishop Joanikije in Sopoćani, since his body was not transferred there till 1282, after Dragutin had withdrawn from the throne. In the endeavour to legalise his rule, Dragutin had a new endower's composition painted around Uroš's tomb at Sopoćani (Figs 2-5). Besides Christ, the Mother of God and King Uroš with the model of a church, Simeon Nemanja and Stefan the First Crowned (depicted as monks), were introduced into the picture, presenting King Uroš. Painted behind them are Dragutin, bearing all the insignia of the ruler, and his younger brother Milutin with the markings of a prince. This was to prove that King Dragutin was the legitimate successor of his father and his holy ancestors, former rulers in a straight family line. On the same occasion, two frescoes on the western wall (Fig. 6), opposite the tomb intended for Archbishop Joanikije, were painted over. The portrait of this archbishop seems to have been depicted on one of them, the covering of which with a presentation of Saint Theodore Tyro is a typical example of *damnatio memoriae*.

Immediately after Dragutin's rise to power (1276), it became clear that Uroš had irreversibly lost the throne and it seemed that he and Archbishop Joanikije would never be buried in the prepared tombs at Sopoćani. Therefore, Queen Jelena, who was the only one with the ability and means to do so, decided to start building the church in Gradac, or continue it, if King Uroš had started the works. Gradac was conceived as a new funerary church for King Uroš and Archbishop Joanikije, as well as for the endower, Queen Jelena (Fig. 7). In the traditional position for Serbian churches, beside the southern wall in the western section of the *naos*, a representative dual tomb was built for Uroš and Jelena and, a somewhat more modest one for Archbishop Joanikije beside the northern wall (like in Sopoćani); stone sarcophagi were placed above the tombs. According to this research, the church in Gradac was painted in 1282, after a new change on the Serbian throne, when Dragutin abdicated in favour of his brother Milutin. It was then that the composition of the ktetors (Fig. 8) was painted above the dual tomb, in which Queen Jelena and King Uroš are presenting a model of the Gradac church to Christ on the throne, with the mediation of Simeon Nemanja and the Mother of God and, on the other side, the new king Milutin and his wife are depicted in a representative position. Three scenes, nowadays very damaged like the other frescoes in Gradac are, in any case, were painted in the lowest zone at the same time. So far, they have mainly been interpreted as the cycle of Saint Sava of Serbia. However, they are undoubtedly connected with the tombs and are here interpreted as the Dormition of Archbishop Joanikije (Fig. 10), the Transfer of the Body of Archbishop Joanikije from Pilot to Sopoćani (Fig. 11) (around the tomb in the northern part) and the Transfer of the Body of King Uroš from Hum to Sopoćani (Fig. 9) (above the dual tomb).

Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions*

Arne Effenberger

UDK: 726.595.033.2.025.4(495.02)"13“

Der Beitrag befaßt sich mit der Datierung des Pammakristosklosters, einer der wichtigsten religiösen Stiftungen im spätbyzantinischen Konstantinopel. Anhand schriftlicher und bildlicher Quellen wird gezeigt, daß die Bautätigkeit des Michael Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster spätestens 1281 abgeschlossen war, wohingegen das Parekklesion zwischen 1302 und 1304 errichtet wurde, als Michael den Rang eines Protostrators innehatte. Überprüft wird auch die Datierung des Narthex (Esonarthex). Diesen Teil der Kirche hatte Michael entweder von Grund auf neu errichten oder nur die Fassade im palaiologischen Stil erneuern lassen.

I

Die Forschung ist sich darin einige, daß Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina Tarchaneiotissa – so ihr voller Name[1] – das Parekklesion der Pammakaristoskirche (Abb. 1) erbaut und dort das Grab ihres Gatten, des Protostrators Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes eingerichtet habe.[2] Anhand der Quellen, vor allem der Gemäldebeschreibung des Manuel Philes,[3] hat Cyril Mango die zahlreichen militärischen Unternehmungen des Michael Tarchaneiotes im Dienste Kaiser Michaels VIII. Palaiologos und Andronikos' II. Palaiologos sowie seinen *cursus honorum* nachgezeichnet.[4] Der Gemäldezyklus wird aufgrund der geschilderten Ereignisse spätestens um 1300 vollendet gewesen sein und befand sich aller Wahrscheinlichkeit in einem Gebäude des Pammakaristosklosters.[5] Denn in den Versen 22–25 heißt es:

Ὁρᾷς τὸν ἄνδρα τὸν πολὺν τοῦτον, ξένε;
Ἐκεῖνος οὗτός ἐστιν ὁ πρωτοστράτωρ,
Ὁ δημιουργὸς τῆς μονῆς τῆς ἐνθάδε,
Τὸ θαῦμα τῆς γῆς, ὁ Γλαβᾶς ὁ γεννάδας ·

(„Siehst du, o Fremder, den vortrefflichen Mann? Jener ist kein anderer als der Protostrator, der Schöpfer dieses Klosters hier, das Wunder der Welt, der edle Glabas“). Von 1282/1283 bis 1297 bekleidete Michael Tarchaneiotes das Amt des Megas Konostaulos, von 1302/1303 bis 1304 hatte er den zweithöchsten militärischen Rang eines Protostrators inne.[6] Sein Todesdatum ist unbekannt, läßt sich aber zwischen 1305 und 1308 eingrenzen.[7] Für die Errichtung des Parekklesions gilt – wenngleich nicht unwidersprochen (s. u.) – ein Datum „shortly after 1310“.[8]

Abb. 1. Pammakaristoskirche und Parekklesion

* Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur am Schluß dieses Beitrags.

1 PLP 2 (1977) Nr. 4202 = PLP 11 (1991) Nr. 27511; V. Laurent, K. Martha, *Essai de topographie et de prosopographie byzantine*, Echos d'Orient 38 (1939) 296–320, hier 297–305; Leontiades, *Tarchaneiotai*, 78–79, Nr. 38. Der Name „Tarchaneiotissa“ begegnet nur in den Beischriften des in Anm. 10 erwähnten Grabs, wo der Familienname Komnene allerdings fehlt.

2 Zu Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes v. G. I. Theocharides, *Μιχαὴλ Δούκας Γλαβᾶς Ταρχανειώτης (προσωπογραφικά)*, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, Ἀριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης 7 (1957) 182–206; D. I. Polemis, *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography*, London 1968, 121, Nr. 89; PLP 11 (1991) Nr. 27504; Leontiades, *Tarchaneiotai*, 69–72, Nr. 32. Im folgenden nenne ich ihn der Einfachheit halber Michael Tarchaneiotes, obgleich er von Zeitgenossen (Manuel Philes, Pachymeres) meist nur als „Glabas“ bezeichnet wurde.

3 Philes, *Carmina* (Miller, Bd. II, 240–255, Nr. 237). Zu Manuel Philes († um 1334) v. PLP 12 (1994) Nr. 29817.

4 Mango, *Monument*, 12–19. Die im PLP 11 (1991) Nr. 27504 und bei Leontiades, *Tarchaneiotai*, 69–72, Nr. 32, angegebenen Daten weichen z.T. von den bei Mango verzeichneten ab.

5 Mango, *Monument*, 12–13. Das Gedicht entstand auf jeden Fall nicht vor 1302/1303, da Michael Tarchaneiotes stets als Protostrator bezeichnet wird (s. u.).

6 Megas Konostaulos (Rang 12); Protostrator (Rang 8); cf. J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, Paris 1966, 133–137, 300–302.

7 Mango, *Monument*, 14–15; PLP 11 (1991) Nr. 27504 („† zw. 1305–1308“). Sein Sterbeort ist ebenfalls unbekannt.

8 Mango, Hawkins, *Field Work*, 330. Übersicht der bislang vorgeschlagenen Zeitansätze für die Errichtung des Parekklesions bei Ki-

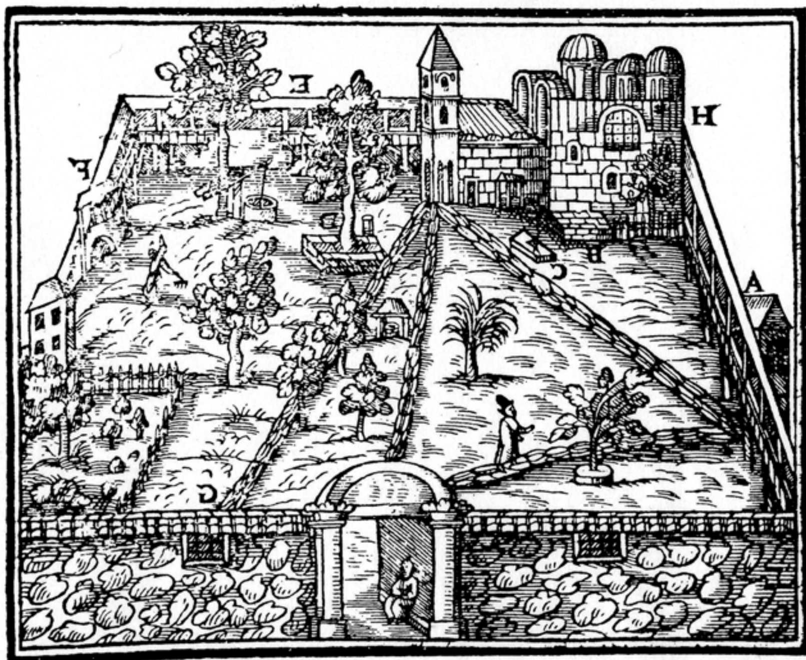


Abb. 2. Ansicht des Pammakaristosklosters nach Schweigger, Reyssbeschreibung, Abb. auf S. 118 (im Original seitenverkehrt, hier gekontert)

Maria, die als Nonne den Namen Martha angenommen hatte, war auch die Stifterin eines Grabs für den Megas Papias Nikolaos Komnenos Dukas Glabas Tarchaneiotes, seine Frau Theodora Dukaina Branaina Glabaina sowie weitere Angehörige seiner Familie.[9] Dieses Grab befand sich jedoch nicht im Parekklesion, sondern in der Pammakaristoskirche.[10] Ich halte es für wahrscheinlich, daß Nikolaos und Theodora die Eltern der Maria-Martha waren.[11] Nur mit ihrem Nonnennamen Μάρθα ist sie in zwei Epigrammen des Manuel Philes als Stifterin des Parekklesions erwähnt.[12] Das erstgenannte Gedicht ist allerdings nicht identisch mit den gemalten Inschriftresten am oberen und unteren Gesims im Inneren des Parekklesions.[13] Der Text des zweiten, aus 23 Versen bestehenden Epigramms ist – geringfügig abweichend – in reliefierten Buchstaben am Gesims der West- und Südfassade des Parekklesions angebracht, jedoch nicht mehr vollständig erhalten.[14] Im Bereich der Westfront wurde der Fries mit den Versen 1–9 beim Bau des südlichen Ambulatoriums abgeschlagen.[15] Vers 22 erwähnt Martha, Vers 23, der nur den Titel ihres Mannes (πρωτοστράτωρ) enthielt, war im 16. Jahrhundert noch vorhanden[16] und wurde erst nach der Umwandlung der Kirche in eine Moschee durch den baulichen Eingriff an der Südostecke des Parekklesions entfernt. Als Μάρθα μοναχή begegnet ihr Name schließlich in der metrischen Mosaikinschrift am Apsisbogen des Parekklesions, woraus zugleich hervorgeht, daß die Nebenkirche dem Christos Hyperagathos geweiht war.[17]

Michael Tarchaneiotes ließ das Pammakaristoskloster als Mönchskloster wiederherstellen und gilt als dessen neuer Ktetor.[18] Das zweite Epigramm des Manuel Philes (Vers 11) und entsprechend die Gesimsinschrift am Parekklesion enthalten die Mitteilung, daß er vor seinem Tod das Mönchsgewand genommen habe (ἐν εὐτελεῖ τρίβωνι φυγὼν τὸν βίον). Vermutlich wurde er erst auf dem Totenbett, wie es häufig geschah, in das Mönchsgewand eingekleidet, zumal für ihn kein Mönchsname bezeugt ist. Hingegen wurde seine Frau spätestens nach seinem Tode Nonne und gründete ein eigenes Kloster.[19] Mango datierte die Inbesitznahme des Pammakaristosklosters durch Michael Tarchaneiotes „as early as *ca.*1263" und begründete dies mit der Ereignisfolge in der Gemäldebeschreibung des Manuel Philes:[20] Noch innerhalb der Schilderung des Bulgarenfeldzugs, der 1262/1263 stattfand, berichtet Philes (Verse 63–65), daß Michael Tarchaneiotes eine gestern noch armselige Behausung der Mönche, die gleichwohl vor alters her einen großen Namen hatte, in kurzer Zeit wieder „glänzend" gemacht habe.[21] Die Verse können jedoch nicht

donopoulos, *Bauten*, 84–85; sein eigener Vorschlag für das Datum der Fertigstellung (1321) ist abwegig.

9 Zu Nikolaos Komnenos Dukas Glabas Tarchaneiotes (Neilos) v. Mango, *Monument*, 17–18; PLP 11 (1991) Nr. 27507; Leontiades, *Tarchaneiotai*, 81–82, Nr. 45. Die Grabbeischriften sind überliefert in der von Ioannes Malaxos zwischen 1572 und 1587/1588 angefertigten „Beschreibung" der Gräber in der Pammakaristoskirche im *Cantabrigiensis*, fol. 146r, Z. 13 – 146v, Z. 25 = § 2; cf. Schreiner, *Beschreibung*, 221–222, § 2, 230–231; Mango, *Monument*, 16–18, 39, § 2 (englische Übersetzung). Maria war hier sowohl mit ihrem vollen Namen Maria Dukaina „Brabraina" (Branaina) Palaiologina Tarchaneiotissa als auch ihrem Nonnennamen Μάρθα μοναχή bezeichnet.

10 Zu den Gräberlisten im Cantabrigiensis v. U. Weißbrod, *„Hier liegt der Knecht Gottes…" Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens*, Wiesbaden 2003, 181–195, Abb. 97, und – mit zahlreichen Korrekturen – A. Effenberger, *Zu den Gräbern in der Pammakaristoskirche und im Parekklesion*, Byzantion 77 (2007) (im Druck).

11 Leontiades, *Tarchaneiotai*, 78, Nr. 38, äußerte sich noch sehr vorsichtig: „Als Eltern kommen Nikolaos (Neilos) Komnenos Dukas Glabas Tarchaneiotes (Nr. 45) und Theodora (Theodosia) Dukaina Glabaina in Betracht." Siehe dazu demnächst A. Effenberger, *Zu den Eltern der Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina Tarchaneiotissa*, JÖB 57 (2007) (im Druck).

12 Philes, *Carmina* [Miller, Bd. I, 115–116, Nr. 219 (Vers 16); 117–118, Nr. 223 (Vers 22)]. Cf. auch N. Papadogiannakis, *Studien zu den Epitaphien des Manuel Philes*, Heraklion 1984, 51–52.

13 A. H. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, DOP 17 (1963) 370–371, Abb. M und N; Mango, *Monument*, 16, 21, Abb. 96a/b.

14 Van Millingen, *Churches*, 157–160, Abb. 49 (Verse 10–22 in Nachzeichnung); Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 136, 143; Mango, *Monument*, 16, 20, 33. Die Überschrift des Epigramms im *Cod. Coislin 192*, fol. 279r lautet: Εἰς τὸ κοιμητήριον τοῦ ἀειμνήστου πρωτοστράτορος τοῦ Γλαβᾶ κυκλ. τοῦ ναοῦ ἔξωθεν cf. Miller, Bd. II, 427.

15 P. A. Underwood, *Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959*, DOP 14 (1960) 219. Der Eckanschluß des Frieses an der Südwand des komnenischen Naos und ein Fragment wohl aus Vers 4 bei Mango, Hawkins, *Field Work*, 327, Abb. 19 und 22.

16 Die Inschrift ist vollständig in mehreren auf Ioannes Malaxos zurückgehenden Handschriften enthalten: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. Med. gr. 43*, fol. 143r-v; *Cod. Hist. gr. 98*, fol. 6v–7r; *Cod. Hist. gr. 94*, fol. 41v–42r; cf. dazu Mango, *Monument*, 33; De Gregorio, *Studi*, 207–208, Anm. 53; 231 mit Anm. 110; 258 mit Anm. 219.

17 Mango, *Monument*, 21, Abb. 13, 24b–25a/b. Zu allen genannten Inschriften cf. auch A.-M. Talbot, *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, DOP 53 (1999) 77–79, Abb. 2, 3, 5 und 7.

18 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 135–136; Mango, *Monument*, 16–19, 21.

19 Zum Kloster der „Protostratorissa Glabaina" v. Effenberger, *Klöster*, 257–259 und öfter.

20 Mango, *Monument*, 12, 15.

21 Philes, *Carmina* (Miller, Bd. II, 243, 63–65): Τὴν χθὲς ταπεινὴν τῶν μοναχῶν ἑστίαν, | Εἰ καὶ μεγάλην εἶχε τὴν κλῆσιν πάλαι, | Τεί-

Abb. 3. Faksimile der Ziegelinschrift des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes, nach Schneider

mit dem Pammakaristoskloster in Verbindung gebracht werden, da sie sich auf die Wiederherstellung der thrakischen Stadt Bizye beziehen, die Michael während des Bulgarenfeldzugs als erste den Bulgaren abgenommen hatte.[22] Auch wäre es kaum verständlich, weshalb Philes sich hier so gewunden ausdrückt, wo er doch in der oben zitierten Stelle (τῆς μονῆς τῆς ἐνθάδε) eindeutig das Pammakaristoskloster meint. Das von Mango vorgeschlagene Datum für die Inbesitznahme des Pammakaristosklosters ist damit zwar nicht hinfällig, wie im Folgenden gezeigt werden soll, wohl aber die Begründung mit den erwähnten Philes-Versen.

Vassilios Kidonopoulos erwog mehrere Möglichkeiten der zeitlichen Eingrenzung und setzte die Restaurierungstätigkeit schließlich zwischen dem 11. Dezember 1282 († Michaels VIII. Palaiologos) und dem 1. Januar 1294 an.[23] Das erstgenannte Datum ergebe sich aus einer Mitteilung in der „Pachymeres-Paraphrase", wonach die Wohltaten des Megas Konostaulos besonders den Klöstern der Theotokos Pammakaristos und der Theotokos Atheniotissa zugute gekommen seien.[24] Das spätere Datum werde mit der Ernennung des Mönchs Kosmas zum Patriarchen von Konstantinopel (Ioannes XII.) gegeben. Da Michael Tarchaneiotes das Amt des Megas Konostaulos bald nach dem Tod Michaels VIII. von Andronikos II. empfangen hatte, sei seine Restaurierungstätigkeit in dem Jahrzehnt zwischen diesen beiden Daten anzunehmen.

Die Pachymeres-Paraphrase („version abrégée") muß jedoch im Zusammenhang mit der betreffenden Stelle im Geschichtswerk des Georgios Pachymeres betrachtet werden. Pachymeres sagt dort lediglich, daß der Megas Konostaulos Tarchaneiotes Glabas, den Andronikos später zum Protostrator erhob, den Mönch Kosmas dem Kaiser vorgestellt und sein eigenes Kloster der Theotokos Pammakaristos in dessen Hände gegeben habe.[25] Pachymeres bleibt mit der Amtsbezeichnung also korrekt in der Zeitebene der Jahre 1282–1293. Die Pachymeres-Paraphrase schließt hingegen mit dem Satz: „Daraufhin gab der Protostrator in die Hände jenes [Kosmas] sein eigenes Kloster der Theotokos Pammakaristos."[26]

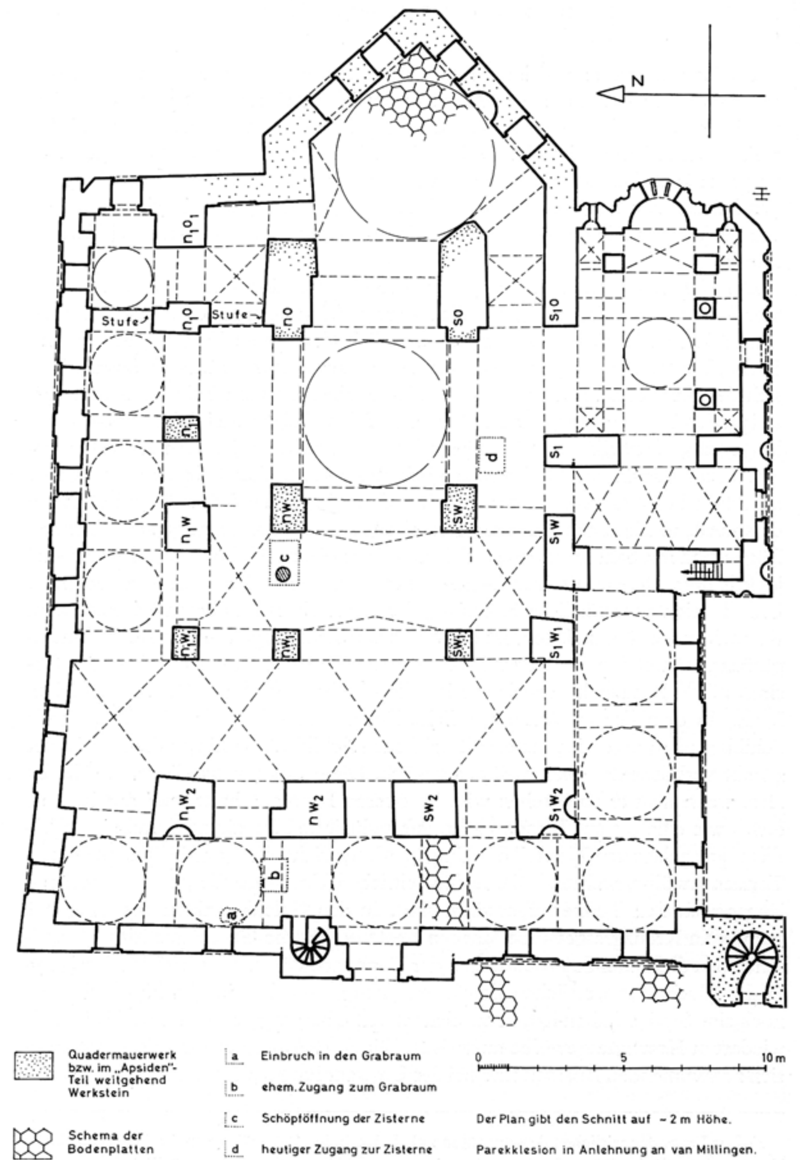


Abb. 4. Plan der Pammakaristoskirche nach Hallensleben, Pammakaristoskirche, Abb. 1

In der Schilderung des Serbenfeldzugs des Jahres 1297[27] preist die Pachymeres-Paraphrase – nun wieder korrekt – die gottgefälligen Werke des Megas Konostaulos Glabas, wovon u.a. die Klöster der Theotokos Pammakaristos und der Theotokos Atheniotissa in Konstantinopel Zeugnis ablegten.[28] Aus keinem dieser Berichte – weder aus Pachymeres selbst noch aus der „version abrégée" – kann geschlossen werden, daß Michael Tarchaneiotes während seiner Zeit *als* Megas Konostaulos die beiden Klöster (und das Kloster der Prisklabetza in Prilep) wiederhergestellt habe.[29] Das Datum seiner Ernennung zum Megas Konostaulos muß somit als *terminus post quem* für die Erneuerung des Pammakaristosklosters aufgegeben werden.[30]

νει πρὸς ὕψος ἐν βραχεῖ καὶ φαιδρύνει·

22 Roderich Reinsch, der meine Zweifel bestätigte, danke ich herzlich für die fruchtbare Diskussion der Philes-Stelle.

23 Kidonopoulos, *Bauten*, 83–84. Das Jahr 1294 galt bislang schon als allgemein akzeptierter *terminus ante quem* für die „Gründung" des Klosters durch Michael Tarchaneiotes.

24 Pachymeres-Paraphrase („version abrégée") im *Cod. Vat. gr. 1775*; cf. A. Failler, *La tradition manuscrite de l'histoire de Georges Pachymèrés (Livres I–VI)*, REB 37 (1979) 123–220, hier 164–178; Failler, *Pachymeriana altera*, 75–83, hier 80.

25 Georgios Pachymeres, Palaeologi VIII, 27 (Bekker, Bd. II, 183, 13–14) = Pachymèrés, *Relations* (Failler, Bd. III, 205, 6–8).

26 Griechischer Texte bei Failler, *Pachymeriana altera*, 78–79, Nr. 3.

27 Georgios Pachymeres, Palaeologi IX, 30 (Bekker, Bd. II, 271, 17–272, 6) = Pachymèrés, *Relations* (Failler, Bd. III, 299).

28 Griechischer Text bei Failler, *Pachymeriana altera*, 79–81, Nr. 4.

29 Failler, *Pachymeriana novissima*, 228: „Ni les données des sources ni les résultats des fouilles archéologiques ne permettent d'attribuer une date précise à la construction ou à la réfection de ces bâtiments."

30 Failler, *Pachymeriana novissima*, 228–229: „Contrairement à ce qu'affirme l'auteur [scil. Kidonopoulos], le texte de l'Histoire ne permet même pas d'exclure que Michael Glabas ait procédé à la

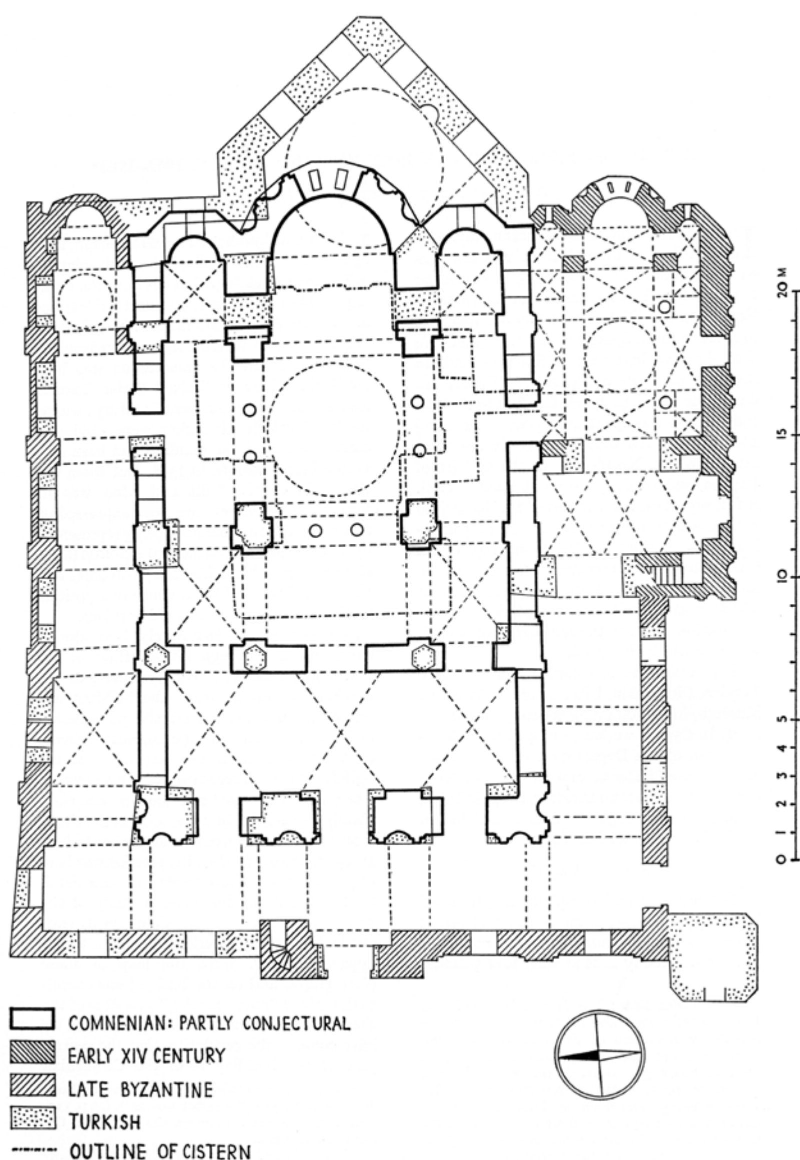


Abb. 5. Plan der Pammakaristoskirche nach Mango, Hawkins, Field Work, Plan A

Der Cantabrigiensis enthält am Schluß zwei Stifterepigramme, doch verschweigt Ioannes Malaxos leider den Anbringungsort dieser Inschriften innerhalb des Pammakaristosklosters.[31] Das Epigramm „an der rechten Seite", gerichtet an Maria, spricht von der Darbringung eines ehrwürdigen Klosters durch eine nicht namentlich genannte Stifterperson, die dies auf Grund ihres elterlichen Reichtums vermocht habe; das „an der linken Seite" belegt, daß ein Kloster bzw. eine Kirche durch die Lateiner zerstört, „durch uns aber nun und deine Hilfe o Jungfrau (ἡμεῖς δὲ τῇ σῇ νῦν συνάρσει παρθένε) in Schönheit, Größe, Zierde" neu erbaut wurde.[32] Die Epigramme waren vermutlich zu beiden Seiten eines Stifterbildes angebracht.[33] Da die Erbauer der Kirche in der linken Inschrift von sich im Plural sprechen, waren mindestens zwei Personen dargestellt. Insofern könnten beide Epigramme sich durchaus auf ein gemeinsames Stifterbild von Michael Tarchaneiotes und Maria bezogen haben.[34] Der ausdrückliche Hinweis auf das Zerstörungswerk der Lateiner läßt erkennen, daß die Erinnerung daran noch lebendig war, doch ergibt sich daraus kein konkreter Hinweis auf Beginn und Dauer der Restaurierungstätigkeit.[35] Auf das vermeintliche Stifterbild ist später noch einmal zurückzukommen.

Der Zeitraum von 1282 bis 1293/1294, mit dem bislang alle Baumaßnahmen des Megas Konostaulos Michael Tarchaneiotes im Pammakaristoskloster verbunden und weitere Datierungen (s.u.) begründet werden, ist also nichts anderes als eine in der Forschung etablierte Übereinkunft. Wann die Restaurierungstätigkeit nach 1261 und dem Todesjahr des Protostrators (1305/1308) wirklich stattgefunden hat, ist völlig offen. Und ebenso ungewiß ist es, inwieweit Michael Tarchaneiotes die Baumaßnahmen selbst beaufsichtigen konnte, denn einen Großteil dieser Jahre verbrachte er mit militärischen Aktionen in den westlichen Provinzen.[36] Allenfalls zwischen 1263 und 1278 sowie zwischen 1284 und 1292 könnte er längere Zeiten in der Hauptstadt verweilt haben. Spätestens 1293 wurde er Statthalter von Thrakien und residierte seither in Thessaloniki. 1302/1303 ließ er in Thrakien mehrere Festungen erneuern. Im selben Jahr haben er und Maria die Euthymioskapelle bei Hagios Demetrios in Thessaloniki restauriert und mit Fresken ausgeschmückt.[37] Noch kurz vor seinem Tod legte der Protostrator auch die Grundmauern für einen Xenon, ein Krankenhaus, das erst seine Frau vollenden konnte.[38] Es

restauration de la Pammakaristos avant sa nomination à la dignité de grand connétable en 1282."

31 Cantabrigiensis, fol. 160v, Z. 145–164 = § 26; cf. Schreiner, *Beschreibung*, 225, § 26; 240–241, mit Übersetzungen; Mango, *Monument*, 41, § 26 (englische Übersetzung).

32 Aus keiner Quelle geht der Name der Pammakaristoskirche vor der lateinischen Eroberung hervor. Das verlorene, aber in zwei Abschriften [ehem. Heybeliada, Priesterseminar (1894 zerstört) und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod. Med. gr. 27*, fol. 124r] überlieferte Stifterepigramm des Ioannes Komnenos und der Anna Dukaina (Mango, *op. cit.*, 5–6) richtet sich an eine ἁγνή, was Mango auf die Theotokos bezog. Die Verbindung der beiden Mosaikikonen der Hodegetria und des Ioannes Prodromos, heute in der Georgskirche des Ökumenischen Patriarchats, mit der Pammakaristoskirche ist ebenso unsicher und gibt keinen Hinweis auf deren ursprüngliches Patrozinium; cf. dazu Mango, *op. cit.*, 9–10; O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991, 39–44, Nr. 7–8, Taf. VIII–IX.

33 An ein Stifterbild dachte auch Schreiner, *Beschreibung*, 240.

34 Kidonopoulos, *Bauten*, 81–82, 83 unter D, weist das erstgenannte Epigramm, Schreiner folgend, Konstantinos Komnenos Dukas Tarchaneiotes (?) zu; dieser war jedoch sicher der Sohn des in § 2 (oben Anm. 10) genannten Nikolaos-Neilos, v. Mango, *Monument*, 17–18; vgl. Verf. in dem in Anm. 11 angekündigten Aufsatz.

35 Aus einem unedierten Gedicht des Manuel Philes (M. I. Gedeon, s.v. Κωνσταντινούπολις, in: S. I. Voutyra, G. Charydos, *Λεξικὸν Ἱστορίας καὶ Γεωγραφίας Νεολόγου* III, Konstantinopel 1881, 1048 (mir nicht zugänglich) erfahren wir von einer Nikolaoskirche τοῦ Γλαβᾶ, die jedoch nur mit Vorbehalt Michael Tarchaneiotes zugeschrieben werden kann; cf. Janin, *Eglises*, 371, Nr. 8; Kidonopoulos, *Bauten*, 112 (Kat. 1.2.13).

36 Zu den einzelnen Feldzügen in den Jahren 1262, 1263, 1278, 1279, 1282, 1284, 1292, 1297 und 1304 v. PLP 11 (1991) Nr. 27504.

37 M. und G. Soteriou, *Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης* I, Athen 1952, 213–225, Taf. 82–93 (224–226, Nr. 2, Abb. 88: Stifterinschrift und Datum); Mango, *Monument*, 14; J.-M. Spiesser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance I. Les inscriptions de Thessalonique*, Travaux et Mémoires 5 (1973) 167–168, Nr. 19; T. Gouma-Peterson, *The parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. Art and Monastic Policy under Andronicos II*, The Art Bulletin 58 (1976) 168–183; idem, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki. Patrons, Workshops, and Style*, in: *The Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 11–129; cf. auch S. E. J. Gerstel, *Civic and Monastic Influence on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike*, DOP 57 (200) 228–230.

38 Philes, *Carmina* (Miller, Bd. I, 280–282, Nr. 98); v. dazu Janin, *Eglises*, 558, Nr. 3; Kidonopoulos, *Bauten*, 225–226 (Kat. 2.6.10), mit ab-

ist anzunehmen, daß der Xenon, wenn nicht innerhalb des Klosters, so doch in dessen Nachbarschaft, jedenfalls in Konstantinopel gelegen haben wird.

Ungewiß ist weiterhin, wann Kosmas als Abt des Pammakaristosklosters eingesetzt wurde.[39] Die Bearbeiter des PLP geben für die Amtszeit des Kosmas zwei unterschiedliche Daten an: Zwischen 1282 und 1293[40] bzw. „vor 1293".[41] Das erstgenannte Datum ist anscheinend von der Nachricht des Pachymeres abhängig, wonach der Megas Konostaulos Michael Tarchaneiotes den Mönch Kosmas Kaiser Andronikos II. vorgestellt und ihm sein Kloster übergeben habe. Zwischen der möglichen Inbesitznahme des Klosters nach 1261 und der Einsetzung des Kosmas zu einem unbekannten Datum nach 1282 klafft immerhin eine Lücke von mindestens 20 Jahren, weshalb gefragt werden muß, was in dieser langen Zeit mit der Kirche und dem Kloster eigentlich geschehen ist.[42] Die Berufung des Kosmas kann m. E. nur bedeuten, daß die Wiederherstellung des Klosters längst vollendet war. Dafür lassen sich triftige Argumente finden.

Rudolf H. W. Stichel hat die Berichte von Stephan Gerlach (1578), Samuel Schweigger (1578/1581) und Hans Jacob Breuning (1579) sowie die von Martin Crusius verwerteten Nachrichten über das Mosaikbild eines inschriftlich als Andronikos und Anna bezeichneten Kaiserpaares im Pammakaristoskloster und die darauf zurückgehende bildliche Überlieferung einer gründlichen Analyse unterzogen.[43] Danach befand sich das Mosaikbild nicht, wie lange auf Grund der Beschreibung Breunings geglaubt wurde,[44] innerhalb des Exonarthex bzw. in der Kirche, sondern an der Innenseite des Klostertors, was aus Schweiggers Bericht eindeutig hervorgeht:[45] „Unter andern gedächtnußwürdigen Bildnussen hab ich gleich unter dem Thor diß Closters oben am Gewelb funden die Bildnus unnd gestalt der Römischen Griechischen Keyser und Keyserin, wie sie in irem Keyserlichen *habitu* und Ornat seyn herein getretten." Das Kaiserpaar ist am besten überliefert auf zwei Zeichnungen, die Martin Crusius von Theodoros Zygomalas, dem Protonotarios des Pammakaristosklosters, empfangen hatte.[46] Andronikos war in der Beischrift als [βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ ρωμέων (sic)] bezeichnet. Der Autokratortitel blieb normalerweise dem Hauptkaiser vorbehalten, doch hat Andronikos, seit 1272 Mitkaiser Michaels VIII.,

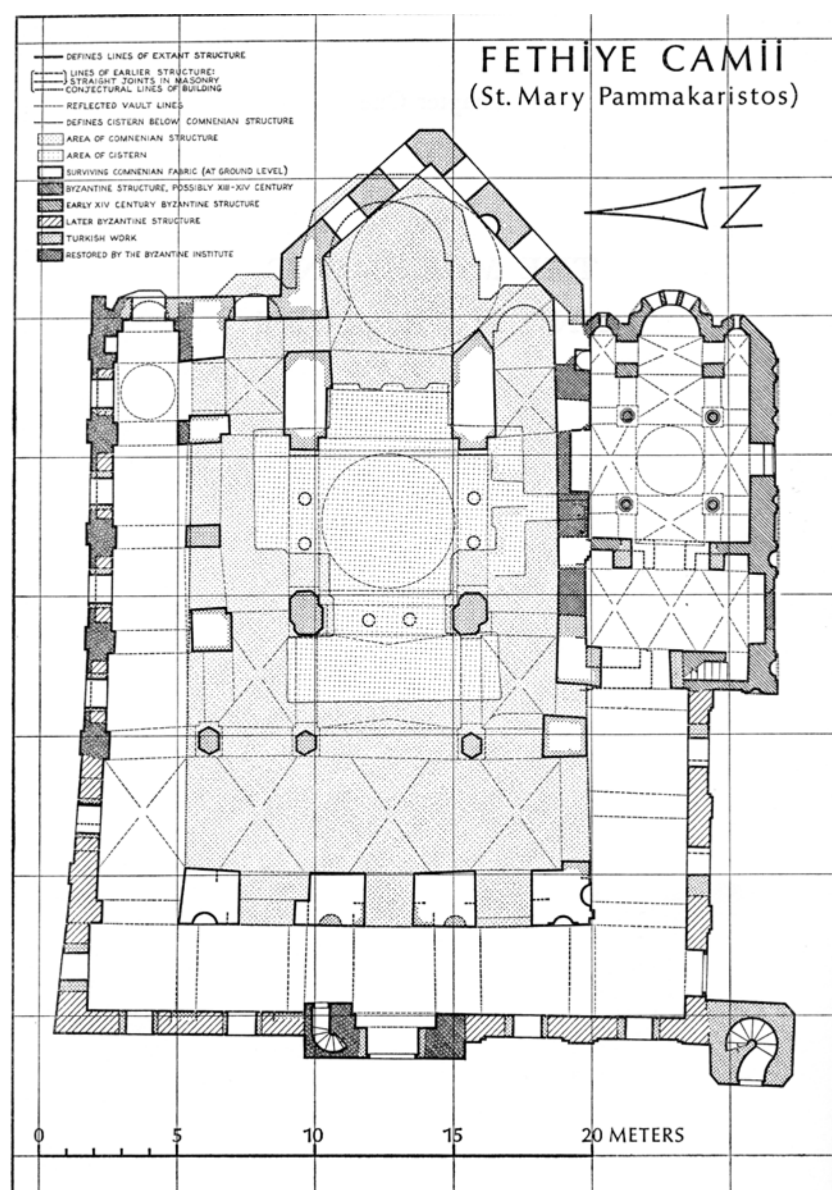


Abb. 6. Plan der Pammakaristoskirche nach Mango, Monument, Plan A

die Urkunden des zweiten Konzils von Lyon (April 1277) nachweislich als „Basileus und Autorkrator" unterzeichnet.[47] Stichel gelangte zu dem Schluß, daß in dem Kaiserpaar nicht, wie lange angenommen wurde (s. u.), Andronikos III. und Anna von Savoyen, sondern Andronikos II. und seine erste Gattin Anna von Ungarn († Juni 1281) dargestellt gewesen seien und begründete dies zudem mit der charakteristischen Bartform des Kaisers auf dem einen der beiden Bilder, die Martin Crusius von Theodoros Zygomalas empfangen hatte.[48] Insofern hält er es für

wegiger Datierung zwischen 1297 und 1321.

[39] Nach Mango, *Monument*, 15, 22, habe Michael Tarchaneiotes Kosmas erst 1293/1294 in Sozopolis/Thrakien kennengelernt. Selbst wenn das Datum 1293 zuträfe, könnte er dann nur wenige Wochen oder Monate Abt des Klosters gewesen sein, was kaum einleuchtet.

[40] PLP, Addenda, Corrigenda 1 (1988) Nr. 92161.

[41] PLP 11 (1991) Nr. 27504.

[42] Mango, *Monument*, 12, spricht, ausgehend von seinem sicher zu späten Einsetzungsdatum des Kosmas (1293/1294), sogar von 30 Jahren.

[43] Stichel, *Portraits*, 84–99.

[44] H. J. Breuning von Buchenbach, *Orientalische Reyß*, Straßburg 1612, 67 (Nachdruck: Hildesheim – Zürich – New York 2004).

[45] Schweigger, *Reyssbeschreibung*, 120–121. Weitere Berichte über das Kaiserpaar an der Innenseite des Klostertores (Martin Crusius, fußend auf Stephan Gerlach und Theodoros Zygomalas) bei Stichel, *Portraits*, 93–94.

[46] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *cod. hist. 2° 601*, fol. 2 und 4; cf. Stichel, *Portraits*, 86, 91, Abb. 14 und 15. Zu Theodoros Zygomalas v. De Gregorio, *Studi*, 241–256.

[47] Wie mir Otto Kresten brieflich bestätigt hat, unterfertigte Andronikos II. die Urkunden „als Mitkaiser (so wie sein Vater Michael VIII. als Hauptkaiser) mit einer vollen Namensunterschrift, die an der entscheidenden Stelle die Formulierung 'en Christo to Theo pistos basileus kai autokrator Rhomaion' aufweist"; siehe A. Theiner, F. Miklosich, *Monumenta spectantia ad unionem ecclesiarum Graecae et Romanae*, Wien 1872, 15–21, Nr. VI (April 1277), hier 20 und 21; F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches. 3. Teil: Regesten von 1204–1282*, München 1977, 145–146, Nr. 2073. Otto Kresten möchte ich auch an dieser Stelle für seine ausführliche Auskunft auf meine diesbezügliche Anfrage herzlichst danken. Eine kritische Edition der betreffenden Urkunde von Luca Pieralli, dem ich für die Überlassung einer Abbildung mit der Unterschrift Andronikos' II. Palaiologos danke, erscheint in Kürze.

[48] Stichel, *Portraits*, 97, Abb. 14.

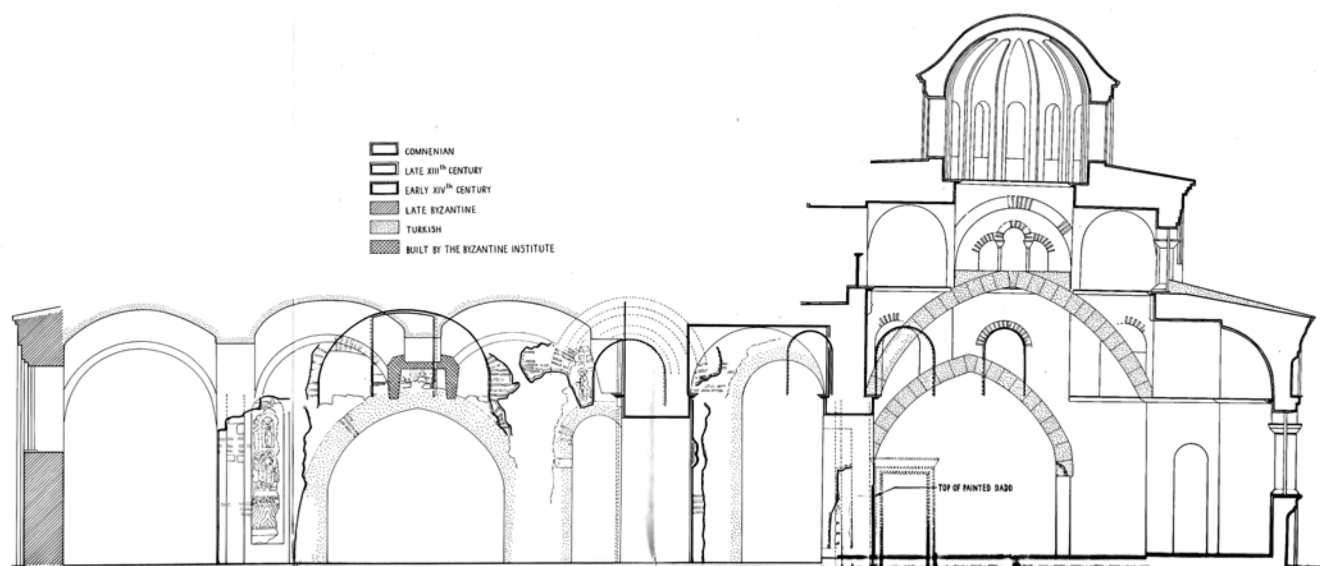


Abb. 7. Südwand der Pammakaristoskirche und Schnitt durch das Parekklesion nach Mango, Hawkins, Field Work, Schnitt D, mit Eintragungen des Verf

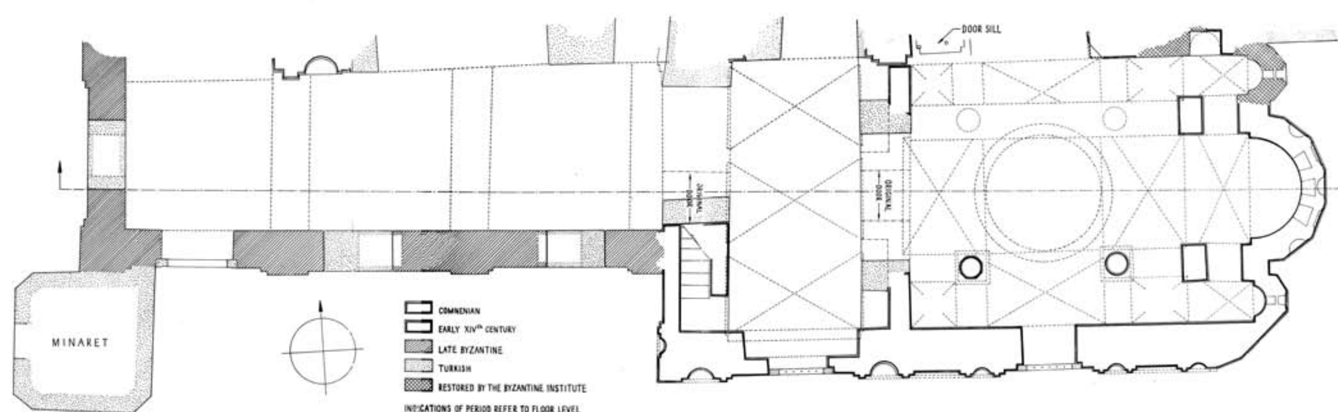


Abb. 8. Grundriß des Südambulatoriums und des Parekklesions nach Mango, Hawkins, Field Work, Plan C

möglich, daß die Mosaikbilder bereits vor 1281/1282 angebracht wurden und wie vor dem Refektorium des Peribleptosklosters „in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft auch Bildnisse des Hauptkaisers Michael VIII. und seiner Frau Theodora" sich befunden haben könnten.[49] Zum Zeitpunkt seiner Heirat mit Anna von Ungarn (1272) war Andronikos 14, bei Annas Tod 24 Jahre alt,[50] weshalb es ohnehin naheliegt, die Anfertigung des Mosaikbildes mit dem bärtigen Andronikos der Zeit nach 1277 zuzuweisen. Da das Klostertor auf Schweiggers Holzschnitt an der Südseite inmitten der Mauer liegt (Abb. 2),[51] müßten die Umfriedung des Bezirks spätestens 1281 vollendet und das Kloster längst wieder in Benutzung gewesen sein. Angesichts der großen Nähe des Michael Tarchaneiotes zu Michael VIII. und Andronikos II. erscheinen die Mosaikbilder nicht ungewöhnlich.[52] Im Unterschied zum Pammakaristoskloster war im Peribleptoskloster jedoch Michael VIII. selbst als Stifter tätig und hat die Anbringung der Familienbildnisse veranlaßt.[53]

Die Datierung des Mosaikbildes in die Zeit zwischen 1277 und 1281 befestigt also die Möglichkeit, wonach Michael Tarchaneiotes nicht lange nach der Rückkehr vom Bulgarenfeldzug (1263) das Pammakaristokloster übernommen zu haben scheint. Die Restaurierungstätigkeit ließe sich somit zwischen 1263 und 1281 eingrenzen, obgleich auch 18 Jahre eine ungewöhnlich lange Zeit wären. Die Tatsache, daß Anna auf dem Blachernenkonzil von 1283 als Unionistin verurteilt wurde und der *damnatio memoriae* verfiel,[54] hatte demnach we-

[49] *Ibid.*, 97. Zu den Darstellungen der beiden Kaiserfamilien im Refektorium des Peribleptosklosters *ibid.*, 75–84; cf. auch C. Mango, *The Monastery of St. Mary Peribleptos (Sulu Manastır) at Constantinople revisited*, Revue des études arméniennes 23 (1992) 473–493, hier 477–483; Effenberger, *Reliefikonen*, 44.

[50] Zu Andronikos II. v. PLP 9 (1989) Nr. 21436; zu Anna *ibid.*, Nr. 21348 († 1281).

[51] Schweigger, *Reyssbeschreibung*, Abb. auf 118 (seitenverkehrt); seitenrichtig bei Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, Abb. 3, und Mango, *Monument*, Abb. 114b. Die auf Gerlach zurückgeführte und bei Martin Crusius, *Turcograeciae libri octo*, Basel 1584, 190, wiedergegebene Ansicht (Hallensleben, *op. cit.*, Abb. 2; Mango, *op. cit.*, Abb. 114a) geht nach Stichel, *Portraits*, 94, Anm. 124, wohl ebenfalls auf Schweigger zurück.

[52] Mango, *Monument*, 23, schließt angesichts des von ihm vertretenen Übernahmedatums 1262/1263 Andronikos II. ebenfalls nicht aus.

[53] Cf. dazu A.-M. Talbot, *The Restoration of Constantinople under Michael VIII*, DOP 47 (1993) 243–262, hier 254–255. Stichel, *Portraits*, 82, erwägt eine selbständige Stiftertätigkeit Andronikos' II. im Peribleptoskloster, doch halte ich das für ausgeschlossen, v. dazu Verf. in dem oben Anm. 50 zitierten Aufsatz, 44.

[54] Cf. dazu G. de Gregorio, *Una lista di commemorazioni di defunti dalla Costantinopoli della prima età paleologa. Note storiche d pro-*

der im Pammakaristos- noch im Peribleptoskloster die Tilgung ihres Bildes nach sich gezogen, schließt aber eine Anbringung nach ihrem Tode auf jeden Fall aus.

Daß Darstellungen von Andronikos III. und Anna von Savoyen überhaupt in Betracht gezogen wurden, beruht einzig auf der falschen und nunmehr hinfälligen Annahme, wonach sich die Mosaikbilder eines Kaiserpaares in der Kirche bzw. im Exonarthex – dem zusammen mit dem Südambulatorium jüngsten Bauteil[55] – befunden haben sollen. Sie geht letztlich zurück auf die mißverständliche Angabe Breunings, der offenbar die Grabbilder „Im Eingang auff der rechten seiten" der Kirche für Darstellungen byzantinischer Kaiser hielt.[56] Andronikos III., seit 1325 Mitkaiser seines Großvaters, hatte Johanna von Savoyen im Alter von 29 Jahren im Oktober 1326 geheiratet und verstarb 44-jährig am 15. Juni 1341.[57] Ein Mosaikbild dieses Kaiserpaares müßte demnach zwischen 1326 und 1341 entstanden sein. Ich halte es jedoch für ausgeschlossen, daß Exonarthex und Südambulatorium noch zu Lebzeiten der Maria-Martha erbaut wurden, denn die Witwe des Protostrators dürfte die Zerstörung von Teilen ihrer Stifterinschrift am Gesims der Westfront des Parekklesions kaum geduldet haben. Ohnehin sind nach dem Tod des Michael Tarchaneiotes für das Pammakaristoskloster außer der Vollendung des Xenons keine nennenswerten Ereignisse mehr überliefert.[58] Mit dem erwähnten Megas Papias Nikolaos Komnenos Dukas Glabas Tarchaneiotes wird zwar ein weiterer als „Ktetor" bezeichneter Wohltäter des Klosters faßbar, der einer jüngeren Generation als Michael Tarchaneiotes angehört haben muß, doch ist aus seinem Leben nichts bekannt.[59] Die Frage, ob jemals Darstellungen von Andronikos III. und Anna von Savoyen am Klostertor existierten, entzieht sich also jeglicher Diskussion.

Daß Maria-Martha erst nach dem Tod ihres Gatten daran gegangen sei, das Parekklesion zu errichten und daher als dessen alleinige Erbauerin anzusehen sei, wird nur durch die beiden Epitaphien des Manuel Philes und die Gesimsinschrift nahegelegt. Gleichwohl muß es verwundern, daß der baufreudige Protostrator ausgerechnet für seine eigene Grabstätte keinerlei Vorsorge getroffen haben sollte, zumal er noch in seinen letzten Lebensjahren damit begonnen hatte, einen Xenon zu errichten.[60] Zweifel an der alleinigen Urheberschaft Marias wird schon durch die Ziegelinschrift unterhalb des Traufgesimses in der Mitte der Südfassade des Parekklesions erweckt (Abb. 3). Alfons Maria Schneider hat sie in +Μ(ι)χ(αὴλ) Δούκ(ας) Γλαβ(ᾶς) Ταρχαν(ει)ώτ(ης) ὁ [Π]ρωτοστράτ(ωρ) κ(αὶ) κτήτωρ aufgelöst.[61] Wäre Maria-Martha die alleinige Erbauerin des Parekklesions gewesen, müßte die Anbringung der Ziegelinschrift durch sie veranlaßt worden sein. Schneider schloß dies kategorisch aus und vertrat die Meinung, daß Michael Tarchaneiotes das Parekklesion errichtet habe, während Maria-Martha erst nach seinem Tod die Gesimsinschrift anbringen und die Kirche zur Grabkirche umgestalten ließ.[62] Vers 5 des zweiten Philes-Epigramms (ἐγὼ δέ σοι τέτευχα πετραίαν στέγην), dessen Wortlaut am Bau nicht mehr überprüft werden kann, bezog er auf den Marmorsarkophag des Michael Tarchaneiotes und behauptete, daß στέγη in der literarischen Fassung durch τάφος ersetzt worden sei.[63] Das ist aber kaum richtig, denn τάφος und στέγη – wie οἶκος im ersten Gedicht (Vers 8: οὐκοῦν δέχου τὸν οἶκον ὃν τέτευχά σοι, „darum nimm nun das Haus an, das ich dir erbaut habe") – werden wechselweise als Synonyme für eine Grabkapelle verwendet. Vers 14 lautet in der Fassung des Escurialensis[64] ὡς ὄστερον γοῦν ὀργανῶ σοι τὸν τάφον, während die Gesimsinschrift ὡς ὄστερον δοῦν ὀργανῶ σοι τὴν στέγην („Darum will ich dir gleich einer Perlmuschel die Grabkapelle herrichten") bietet.[65]

Bereits Horst Hallensleben[66] hat Schneiders Interpretation mit ähnlichen Argumenten zurückgewiesen, auch mit dem Hinweis auf das von Stephan Gerlach beschriebene (von Schneider ebenfalls herangezogene) Mosaikbild, das Michael Tarchaneiotes und Maria zuseiten des erhöht stehenden Christus zeigte, wobei der Protostrator eine „langlecht-außgerollete, und mit einem gülldenen Band zusammen gebundene Brieff" in den Händen hielt und Maria Christus das Modell der Kirche darbrachte.[67] Die beiden Dargestellten „in prächtigen mit Gold und Edelgesteinen gezierten Kleidern, daß man sie für König und Königinnen achtet", waren durch Beischriften als Protostrator Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes und Protostratorissa Maria Dukaina Komnene „Bryennissa" (Branaina) Palaiologina sowie als κτήτωρ und κτητόρισσα bezeichnet.[68] Als Hallensleben seinen

sopografiche sul Vat. Ross. 169, Rivista di studi bizantine e neoellenici n.s. 39 (2001) 132–133, 136, 176, 188–191, Nr. 174. Sie wurde später wieder rehabilitiert, was die Aufnahme in das von De Gregorio publizierte Brebeion aus dem Kloster des Ioannes Prodromos τῆς Πέτρας erklärt.

[55] Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 139, 176, 183–191, plädierte für eine Erbauung des Exonarthex (mit Glockenturm) und des Südumgangs in die Zeit Andronikos' III. Palaiologos (1328–1342). Mango, *Monument*, 24–25, äußerte sich zur Datierung von Exonarthex und Südambulatorium sehr vorsichtig: „the possibility of its having been added in the late fifteenth or sixteenth century cannot be entirely excluded".

[56] Nach Stichel, *Portraits*, 86–87, Abb. 12 und 13, hat Breuning die Inschriften wahrscheinlich den Zeichnungen aus dem Besitz von Martin Crusius entnommen und in seinen Text S. 67 sowie sein Widmungsexemplar eingefügt. Zum Anbringungsort der Grabbilder der §§ 1 und 2 des Cantabrigiensis cf. Verf. in dem in Anm. 11 angekündigten Aufsatz.

[57] PLP 9 (1989) Nr. 21347.

[58] Van Millingen, *Churches*, 144–146; Mango, *Monument*, 22.

[59] Cf. die Grabbeischriften im § 2 des Cantabrigiensis bei Schreiner, *Beschreibung*, 222, Zeile 20 und 21. Das PLP 11 (1991) Nr. 27507 vermerkt dazu: „Stifter d. Pammakaristos-Kl. in Kpl – 1. D. 14. Jh. (?)", unter Berufung auf Mango, *Monument*, 18, wonach Nikolaos „after, rather than before" Michael Tarchaneiotes Patron des Klosters gewesen sein könnte.

[60] Cf. supra Anm. 39.

[61] A. M. Schneider, *Arbeiten an der Pammakaristoskirche (Fethiye camii)*, in: Archäologischer Anzeiger 1939, Sp. 195, Abb. 47 (zeichnerische Wiedergabe); cf. Mango, *Monument*, 21, Abb. 2b.

[62] Schneider, *op. cit.*, Sp. 196. Schneiders Annahme, daß der letzte Vers (v. supra Anm. 17) aus Platzmangel weggelassen worden sei, ist sicher falsch und als Argument für die nachträgliche Anbringung des Epigramms ohnehin untauglich.

[63] *Ibid*., Sp. 196, Anm. 2.

[64] Philes, *Carmina* (Miller, Bd. I, 118, 14).

[65] Van Millingen, *Churches*, 157, Abb. 49.

[66] Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 143–144.

[67] Gerlach, *Tage-Buch*, 462B (3. März 1578).

[68] Die Beischriften wiedergegeben im Cantabrigiensis, fol. 147r, Z. 34–38 = § 4; cf. Schreiner, *Beschreibung*, 222, § 4; 231–234; Mango, *Monument*, 18, 39, § 4 (englische Übersetzung). Von Gerlach brieflich mitgeteilt an Martin Crusius unter dem 7. März 1578; cf. Martin Crusius, *Turcograeciae libri octo*, Basel 1584, 189.

Aufsatz veröffentlichte, waren die „Gräberbeschreibungen" des Ioannes Malaxos im Cantabrigiensis noch unpubliziert. Insofern war ihm unbekannt, daß es sich bei dem Stifterbild um das nicht mehr erhaltene Mosaik am Grab des Michael Tarchaneiotes im Parekklesion handelte.[69] Daß Maria hier Christus das Kirchenmodell darbrachte, bot ihm ein zusätzliches Argument, um in ihr die alleinige Erbauerin und Stifterin des Parekklesions zu erkennen. Sein Fazit lautete demzufolge:[70] „Nicht sie brachte nachträglich ihre Inschrift an einer bereits Ende des 13. Jahrhunderts von ihrem Gatten errichteten Kapelle an, sondern der Name des Michael, der sich ebenfalls um das Kloster verdient gemacht hatte, wurde nach seinem Tode, also um 1315, an der von seiner Gattin für ihn errichteten Grabkapelle im Sinne eines Epitaphs angebracht." Das Todesdatum ist zwar falsch, doch scheinen alle genannten Fakten und Argumente unwiderleglich dafür zu sprechen, wonach das Parekklesion erst nach dem Tod des Michael Tarchaneiotes (1305/1308) durch Maria-Martha erbaut wurde. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob dies aus den genannten Philes-Stellen so eindeutig herausgelesen werden kann, wie stets behauptet wird. Es fällt nämlich auf, daß Maria in der Beischrift des gemeinsamen Stifterbildes am Grab des Michael Tarchaneiotes nur mit ihrem vollen weltlichen Namen bezeichnet war, während ihr Nonnenname Martha erst in den Grabgedichten des Manuel Philes und in der Gesimsinschrift begegnet. Welche Konsequenzen sich daraus für die Datierung des Mosaikbildes und des Parekklesions ergeben, soll später untersucht werden.

II

Trotz der langjährigen Forschungen des ehemaligen Byzantine Institute of America in Istanbul wird man kaum behaupten wollen, daß die Pammakaristoskirche für den Leser sonderlich gut dokumentiert sei.[71] Vieles von dem, was Cyril Mango und Ernest J. W. Hawkins beobachtet und interpretiert haben, muß man daher so hinnehmen. Hinzu kommt, daß wir mit zwei divergierenden Grundrissen konfrontiert werden, in denen die Befunde in ihrer zeitlichen Bestimmung unterschiedlich ausgewiesen sind. Im Vorbericht von Mango und Hawkins ist in den Gesamtplan der Kirche (Plan A) der rekonstruierte Grundriß des komnenischen Vorgängerbaus mit Narthex eingetragen, wenngleich in der Legende als „partly conjectural" gekennzeichnet (Abb. 5). Im Plan A der Abschlußpublikation, der wohl als definitiv zu gelten hat, sind neue Elemente hinzugefügt worden (Abb. 6).[72] Dafür sind alle tatsächlich vorhandenen Baulinien schwarz umrandet und als „defines lines of extant structure" bezeichnet, was sich für die Beurteilung als sehr hilfreich erweist. In beiden Plänen sind sämtliche Kuppelgewölbe nicht verzeichnet. Ohne den Grundriß von Hallensleben (Abb. 4) bliebe man also über deren Existenz gänzlich uninformiert.[73] Deutlich ist aber zu erkennen, daß der heutige Esonarthex von Mango und Hawkins bereits der komnenischen Umgangskirche als Narthex zugerechnet wird.[74]

Das Parekklesion wurde vor der Südfassade der komnenischen Umgangskirche errichtet. Es sitzt mit seiner oberen Nordwand direkt auf der Südwand des Kernbaus auf und überragt diese um ein Stück, hat also keine eigene nördliche Wandschale.[75] Daher ergaben sich aus der inneren Unterteilung des Parekklesions in Narthex und Naos, durch den Einbau der Gewölbezonen und der Empore sowie durch die Anlage des Arkolosgrabs an der Nordwand tiefe Eingriffe in die Struktur der komnenischen Südfassade.[76] Durch die türkischen Wanddurchbrüche und Veränderungen am Mauerwerk ging von der Südwand nochmals sehr viel originale Substanz verloren. Mango und Hawkins haben die schon in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Putzschichten befreite Südfassade[77] auf ihrem Längsschnitt durch Südambulatorium und Parekklesion (Schnitt D) dargestellt und die ihrer Meinung nach gesicherten komnenischen Partien hier sowie im Grundriß (Plan C) rot umrissen.[78] Auf beide Pläne werde ich mich im folgenden hauptsächlich beziehen (Abb. 7 und 8).

Die Südwestecke des Narthex der Kirche[79] ist bis zu einer Höhe von ca. 3,60 m erhalten und weist an der Südseite eine tiefe, halbrunde Nische mit oberem Bogenabschluß (?) auf.[80] Das große Halbbogenfenster (Dm. 3,50 m) des Narthex (Fenster I), dessen untere Laibungsansätze noch sichtbar sind,[81] war mit einem Stützpfeiler unterteilt. Die Breite des Stützpfeilers beträgt ca. 1,40 m.[82] Durch die Einwölbung des südlichen Ambulatoriums, d.h. durch den türkisch erneuerten Gurtbogen sowie die Bogenvorlagen, auf denen die Kuppelgewölbe aufsitzen,

---

69 Zur Lokalisierung des Grabs v. unten Anm. 77.

70 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 144.

71 Wenn man Längs- und Querschnitte durch die Gebäudegruppe oder gar einen Grundriß des Obergeschosses des Parekklesions sucht, so ist man nach wie vor auf die Abbildungen bei Van Millingen, *Churches*, 160–163, Abb. 50–52, angewiesen; cf. auch die Schnitte bei Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, Abb. 6 und 7.

72 Cf. die Kritik von Peschlow, *Rezension*, 369: „Schließlich bleibt unklar, welche Evidenz nun zu einer neuen Rekonstruktion der Hauptkirche geführt hat (gestelzte Apsiden, Mittelapsis im 5/10-Schluß…)"

73 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, Abb. 1; beiläufig erwähnt bei Mango, *Monument*, 24.

74 Mango, Hawkins, *Field Work*, 322.

75 Sie den Querschnitt bei Van Millingen, *Churches*, 161, Abb. 51.

76 Mango und Hawkins haben an der Nordwand des Naos des Parekklesions noch Spuren des Arkosoliums festgestellt und danach die gesamte Mauer mitsamt der Grabnische rekonstruiert, cf. Mango, Hawkins, *Field Work*, Plan C, und Mango, *Monument*, 21, Abb. 9 (Wiederherstellung) und Plan A.

77 Zu Reparaturen des 18. Jahrhunderts siehe D. Mazlum, *Fethiye Camii'nin 18. Yüzıl Onarımları*, in: *Metin Ahunbya'a Armağan. Bizans Mimarı Üzerine Yazılar*, İstanbul 2004, 167–183.

78 Mango, Hawkins, *Field Work*, 323–327, Falttafel mit dem Grundriß C und dem Schnitt D: Rot = „Comnenian"; Grün = „Late XIII^th^ century"; Blau (Parekklesion) = „Early XIV^th^ century". In Abb. 7 habe ich lediglich die Nummern der Fenster eingefügt.

79 Ich verzichte im Folgenden auf die korrekte Bezeichnung „Esonarthex", da der ursprüngliche Narthex erst nach Errichtung des Exonarthex und des Ambulatoriums zum Esonarthex wurde.

80 Schnitt D von Mango/Hawkins deutet an der südwestlichen Halbrundnische einen bogenförmigen oberen Abschluß an. Dem Abbildungsausschnitt (Mango, *Monument*, Abb. 108–109) ist dies nicht zu entnehmen.

81 Mango, Hawkins, *Field Work*, 323, Abb. 8 und 9; Mango, *Monument*, Abb. 98a/b–101. Von Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 166–167, 172, Taf. 67, 1 und 2, noch als Reste zweier Viertelbogen-Fenster mit Mittelsteg gedeutet, die er einer älteren (komnenischen) Vorhalle zurechnete.

82 Mango, Hawkins, *Field Work*, 323, Abb. 8–9; Mango, *Monument*, 19, Abb. 100.

wurde das Fenster im oberen Teil gänzlich verdeckt. Der untere Ansatz des Gurtbogens wurde im Zuge der Untersuchungen entfernt, wobei das Marienfresko (s. u.) zutage trat. Von dem Fensterstützpfeiler sind links neben der zum Schutz des Freskos angebrachten Betonkonsole noch einige unverputzte Ziegellagen sichtbar, während die rechte Begrenzung mit der Außenkante des Bildes gegeben ist. An den Fensterlaibungen wurden innen Mosaik- und außen Malereireste in mehreren Schichten beobachtet, ebenso waren die Seitenwangen des Pfeilers bemalt.[83] Die Ornamente sind teilweise bis in türkische Zeit mehrmals überfasst worden. Neben dem östlichen Fensterbogen scheint noch originales Mauerwerk vorhanden zu sein.

Das folgende Fenster (II), welches das südwestliche Eckjoch des komnenischen Umgangs belichtete, wurde durch die Anbindung der Frontmauer des Parekklesions zu zwei Dritteln verschlossen.[84] Als Hallensleben die Südwand untersuchte, war das Fenster noch durch den eingezogenen Gurtbogen und den Ansatz des Gewölbezwickels verdeckt, weshalb er nur die Petrusfigur (s. u.) sehen konnte.[85] Von diesem Fenster wurden Laibung und linker Bogenansatz, eine größere Partie des westlich anschließenden Mauerwerks, der westliche Ansatz zweier von ursprünglich fünf zurückgestuften Blendbögen darüber[86] sowie der äußerste östliche Blendbogen in der Nordwestecke des Narthex des Parekklesions dokumentiert. Auch hier ist die ornamentale Bemalung der Bogenlaibung erhalten.[87] An einem Mauerstück (Pfeiler s_1w im Grundriß von Hallensleben, Abb. 4) hatte sich bis zur Höhe des Gesimses, das einstmals im Narthex des Parekklesion umlief, noch ein aufgehender Rest der komnenischen Südwand erhalten.[88]

Das Mauerwerk zwischen Fenster I und II ist, soweit man dies Schnitt D (Abb. 7) und den Abbildungen entnehmen kann, im oberen Teil weitgehend gestört und in der unteren Zone türkisch durchrepariert. Spuren einer Baunaht sind nicht mehr zu erkennen. Insofern ist weder zu beweisen noch auszuschließen, daß der Narthex bereits zum komnenischen Kernbau gehörte. Die wenigen erhaltenen komnenischen Mauerpartien erlauben keine Aussage, ob die Südfront durch weitere halbrunde Nischen gegliedert war, doch ist das eher unwahrscheinlich. Ein weiteres Fenster (III) im Bereich des Narthex des Parekklesions, das den südlichen Umgang des komnenischen Kernbaus belichtete, war bereits durch den Einzug des Narthexgewölbes verstellt bzw. vermauert und durch den Bogen des türkischen Wanddurchbruchs im unteren Teil wieder angeschnitten worden. Die ornamentale Ausmalung der Bogenlaibung blieb auch hier erhalten.[89] Mango und Hawkins setzten voraus, daß die Ausmalung der Laibungen im Zusammenhang mit den szenischen Darstellungen vor der Errichtung des Parekklesions erfolgte.[90] Zwei weitere Fenster (IV, V), die den mittleren Teil des südlichen Umgangs des komnenischen Kernbaus belichteten, wurden bei der Errichtung des Parekklesions verschlossen und erhielten dadurch den Charakter flacher Blendnischen.[91]

An Teilen der Südfassade haben sich Reste figürlicher Wandmalereien erhalten. In der Halbrundnische an der Südseite der Südwestecke befindet sich eine Darstellung der „Geschlossenen Tür“ (Ezechiel 44, 2).[92] Im oberen Bereich waren Szenen des Marientods angebracht, von denen sich zwei freilegen ließen: Auf dem eingestellten Pfeiler des großen Rundbogenfensters (I) „Maria betet in ihrem Haus“[93] und auf der Wandpartie neben dem von der Parekklesionfront teilweise verstellten Fenster (II) die bereits erwähnte Darstellung des Apostels Petrus aus einem Bild des Marientods.[94] Die Pammakaristoskirche ist damit eines von vier für Konstantinopel belegten Beispielen, wonach in palaiologischer Zeit die Fassaden der Kirchen mit Wandmalereien oder Mosaiken ausgeschmückt sein konnten.[95]

Mango und Hawkins beobachteten im Bereich des Petrusfreskos Spuren eines Schleppdachs und nahmen eine offene Veranda vor der Südfassade an, die dem Schutz der Fresken diente.[96] In den vom Parekklesion eingenommenen Wandpartien wurden – bis auf zwei Ausnahmen (s.u.) – keine Malereireste gefunden, was schon deshalb naheliegt, weil das Innere ein eigenes Dekorationssystem erhalten hatte. Gleichwohl herrscht heute Einigkeit, daß die Südfassade durchgehend bemalt war, zu-

[83] Mango, Hawkins, *Field Work*, 325, Abb. 15–16; Mango, *Monument*, Abb. 111–112a/b.

[84] Mango, Hawkins, *Field Work*, 323, 325, Abb. 9 und 19.

[85] Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 162–163, Taf. 66, 2. Den Gurt hielt er für palaiologisch und nahm an, daß die zugehörige Wandvorlage dem türkischen Durchbruch zum Opfer gefallen sei.

[86] Mango, *Monument*, 4. Die westliche Laibung bereits von Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 163–164, Taf. 66, 1, erkannt.

[87] Mango, Hawkins, *Field Work*, 326, Abb. 20–21.

[88] *Ibid*., 326, Abb. 9, 17 und 19. Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 163, Taf. 66, 3, hat hier „verdeckte Schichttechnik“ erkannt. An der Nordwand des Parekklesions fiel das Marmorgesims dem türkischen Bogendurchbruch zum Opfer.

[89] Mango, Hawkins, *Field Work*, 325, mit Nachzeichnung.

[90] *Ibid*., 326: „… the handsome painted ornament in the soffits of the windows (itself laid over an earlier decoration) was made invisible when the parecclesion was built“.

[91] *Ibid*., 323, Abb. 8a, und 9. Die Sondagen reichten leider nicht so weit, um feststellen bzw. ausschließen zu können, ob sich auch westlich dieses Fensters Malereien befanden.

[92] Mango, Hawkins, *Field Work*, 324, 326–327, Abb. 10–11; Belting, *Style*, 107–111, Abb.108–110.

[93] Mango, Hawkins, *Field Work*, 324, 326–327, Abb. 12–14; Belting, *Style*, 107–111, Abb. 100, 102–104. Die Darstellung geht auf das apokryphe Johannes-Evangelium zurück; siehe dazu Konstantin von Tischendorf, *Apocalypses apocryphae. Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis item Mariae dormitio*, Leipzig 1866, 95–112 (Nachdruck: Hildesheim 1966).

[94] Mango, Hawkins, *Field Work*, 325–326, Abb. 17–19; Belting, *Style*, 107–111, Farbtaf. XIII und Abb. 105–107.

[95] Nach *Ruy Gonzáles de Clavijo. Embajada a Tamorlán*, ed. F. López Estrada, Madrid 1999 (Nachdruck der Ausgabe von 1943) 120, war die Peribleptoskirche „von außen ganz mit Darstellungen in verschiedenen Techniken geschmückt, reich an Gold und Azur und vielen anderen Farben“ (*Clavijos Reise nach Samarkand 1403–1406*, Aus dem Altkastilischen übersetzt und mit Einleitung und Erläuterungen versehen von U. Lindgren, München 1993, 24). Diese Mitteilung ist insofern bedeutsam, als für Konstantinopel die bildhafte Außendekoration sonst nur noch für San Francesco in Galata (A. M. Schneider, M. Nomidis, *Galata. Topographisch-archäologischer Plan mit erläuterndem Text*, Istanbul 1944, 23 und 24, mit Schriftquellen) und für die Kirche des Christos Philanthropos Soter [G. P. Majeska, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984, 37, 141], bezeugt ist; zu letzterer siehe auch E. Mineva, *Ein unedierter Kanon des Markos Eugenikos über die Heilung des Johannes VIII Palaiologos*, JÖB 46 (1966) 326.

[96] Mango, Hawkins, *Field Work*, 324; Mango, *Monument*, 19.

mal die dekorative Rahmung des Petrsufreskos dem Verlauf des Fensterbogens folgt und in die Front des Parekklesions eintaucht.[97] Für eine durchlaufende Dekoration im Bereich der unteren Zone scheint auch zu sprechen, daß der im nordöstlichen Arkosolgrab des Parekklesion-Narthex wiederverwendete komnenische Marmorpilaster („stepped pilaster") im unteren Teil Inkrustationsmalerei aufweist, die derjenigen am Fresko der „Geschlossenen Tür" entsprechen soll.[98] Zudem ist im Schnitt D an der Stirnseite des ursprünglichen, durch eine Türschwelle belegten Durchgangs in den Südumgang des komnenischen Kernbaus[99] eine Wandpartie rot eingetragen und die Obergrenze der hier angebrachten Malerei („top of painted dado") mit einem Pfeil markiert (Abb. 7). Aus dem Grundriß (Abb. 6) geht zwar nicht eindeutig hervor, wo sich diese Malerei befand, doch wird wohl die östliche Stirnseite des Wandeinsprungs gemeint sein. Im Text findet sich der eher kryptische Satz:[100] „The stepped pilaster that was later incorporated into the north niche-tomb of the narthex of the parecclesion was also painted: all that can be made out now is a dado imitating marble panels and a band of green ground above." Die Möglichkeit, daß diese Malereireste erst der dekorativen Ausstattung der unteren Wandzone des Parekklesions angehören könnten, wurde nicht erwogen.[101]

Die Schlußfolgerung aus all diesen Beobachtungen lautet bei Mango und Hawkins:[102] „It is, however, equally clear that this decoration was executed before the construction of the parecclesion, indeed at a time when such addition was not even contemplated. The manner in which the St. Peter fresco disappears into the façade of the parecclesion leaves no doubt concerning this conclusion."[103] Da beide Autoren den Narthex bereits dem komnenischen Kernbau zurechneten, hielten sie den Pfeiler in Fenster I mit dem Marienfresko für nachträglich eingestellt (Schnitt D, grün markiert). Die Fresken datierten sie in die 90er Jahre des 13. bzw. in die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts und das Parekklesion mit Blick auf das Todesdatum des Michael Tarchaneiotes „shortly after 1310".[104] Der dokumentierte Befund läßt jedoch nicht nachvollziehen, ob der Fensterstützpfeiler (Abb. 7) zum ursprünglichen Narthexkonzept gehörte oder erst später eingefügt wurde, als man den Plan zur Ausmalung der Südfassade faßte. Er bietet somit keinen brauchbaren *terminus post quem* für die Anbringung der Malereien. Lediglich die Tatsache, daß Michael Tarchaneiotes um 1300 das Maleratelier beschäftigte, das den Zyklus seiner militärischen Taten schuf,[105] könnte die Vermutung stützen, daß die Fresken erst in den 90er Jahren entstanden sind.[106]

In der Kirche wurde ein marmornes Gebälkfragment mit einer Apostelbüste gefunden, das zum Templon des Naos gehört haben wird und daher mit der Bautätigkeit des Michael Tarchaneiotes in Verbindung gebracht werden kann.[107] In der Zisterne unter der Kirche fand man ein an drei Seiten mit Apostel- bzw. Evangelistenbüsten verziertes Kapitell, das vermutlich von einem der Arkosolgräber stammt.[108] Da die dekorative Ausstattung der einstmals in der Kirche, im nördlichen Mantelraum und im Parekklesion eingerichteten Gräber nicht erhalten ist, bleibt unklar, welchem Gebäudeteil das Kapitell zuzuweisen ist. Hans Belting hat die Stilmerkmale der Apostelbüsten auf dem Templonfragment und dem Kapitell mit denen des Apostelbogens aus dem Lipskloster[109] in stilistischer Hinsicht auf eine Stufe gestellt und alle drei Stücke in das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts datiert. Doch ist dieser Zeitansatz letztlich wieder von der vorherrschenden Ansicht bestimmt, wonach die Bautätigkeit des Michael Tarchaneiotes in die Zeit „kurz vor 1294" falle.[110] Zumindest für das Gebälkfragment müßte nunmehr eine Entstehung zwischen 1263 und 1281 in Erwägung gezogen werden, da die Erneuerung des Templons zu den ersten Reparaturmaßnahmen im Inneren der Kirche gehört haben dürfte.[111]

97 Mango, Hawkins, *Field Work*, 325, Abb. 19.

98 *Ibid.*, 326, Abb. 24 („which suggests that the two frescoes were part of the same decorative scheme").

99 *Ibid.*, 323, und Plan C („door sill").

100 *Ibid.*, 324.

101 Mango, Hawkins, *Field Work*, 324, 326 betonen zweimal, daß der komnenische Pilaster „was later incorporated into the north niche-tomb/arcosolium". Er müßte demnach vorher irgendwo an dem Wandabschnitt zwischen der ursprünglichen Südwestecke des komnenischen Baus und Narthex des Parekklesions gesessen haben.

102 *Ibid.*, 326.

103 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 164, und Mango, Hawkins, *Field Work*, 324, 325, haben aus der schrägen Flucht des Freskos auf hier einst vorhandene, konzentrische Blendbögen der komnenischen Fassade geschlossen, die abgehackt und mit einer Mörtelschicht ausgleichend überputzt worden sind.

104 Mango, Hawkins, *Field Work*, 330. Zweifel an der Datierung der Wandmalereien und des Parekklesions „ca. 1310" äußerte schon Peschlow, *Rezension*, 369, der mit Blick auf das Todesdatum des Michael Tarchaneiotes annahm, daß beide „etwa ein halbes Jahrzehnt früher datiert werden müßten"; ähnlich Restle, *Konstantinopel*, Sp. 575: „vermutlich noch im 1. Jahrzehnt des 14. Jh.s".

105 Cf. supra Anm. 4.

106 Belting, *Style*, 108.

107 İstanbul, Arkeoloji Müzeleri, Inv.-Nr. 71.148 (Länge 78, Höhe 22, Tiefe 25 cm); cf. Mango, Hawkins, *Field Work*, 332, Nr. 2, Abb. 30–31; Belting, *Skulptur*, 70–71, 79, Abb. 5 und 7; Grabar, *Sculptures*, 131, Nr. 130 B, Taf. 99b (falsch beschriftet), 109a; Hjort, *Sculptures*, 263, Abb. 86; Fıratlı, *Catalogue*, 150, Nr. 300, Taf. 92; Effenberger, *Reliefikonen*, 38–39, Abb. 34.

108 İstanbul, Arkeoloji Müzeleri, Inv.-Nr. 71.147; cf. Mango, Hawkins, *Field Work*, 331–332, Nr. 1, Abb. 26–29; Belting, *Skulptur*, 71–73, 79, Abb. 8, 9 und 20; Grabar, *Sculptures*, 131, Nr. 130 A, Taf. 110b–d; Hjort, *Sculptures*, 262–263, Abb. 84; Fıratlı, *Catalogue*, 125–126, Nr. 239, Taf. 76; Effenberger, *Reliefikonen*, 38–39, Abb. 35. Zur Zisterne siehe Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 146–156.

109 İstanbul, Arkeoloji Müzeleri, Inv.-Nr. 4570; v. T. Macridy, *The Monastery of Lips and the Burials of the Palaeologi*, in: *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, with contributions by A. H. S. Megaw, C. Mango, E. J. W. Hawkins, DOP 18 (1964) 262–263, Abb. 32–39; Belting, *Skulptur*, 67–70, 78–79, Abb. 1a/b, 3, 6 und 16; Grabar, *Sculptures*, 129–130, Nr. 129, Taf. 99–100; Hjort, *Sculptures*, 263, Abb. 37; Fıratlı, *Catalogue*, 192–193, Nr. 414, Taf. 117; Effenberger, *Reliefikonen*, 37, Abb. 33. A.-M. Talbot, *Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michel VIII*, DOP 46 (1992) 299, datiert das Typikon des Lipsklosters zwischen 1294 und 1301 und die Restaurierung des Konvents ebenfalls „during the last decade of the thirteenth century", doch muß die Südkirche schon bald nach 1282 errichtet worden sein, zumal im Typikon bereits das vorhandene Grab ihrer Tochter (Anna Palaiologina?) erwähnt ist; cf. H. Delehaye, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*, Brüssel 1921, 130, § 42; A.-M. Talbot, *Lips: Typikon of Theodora Palaiologina for the Convent of Lips in Constantinople*, BMFD 3, Nr. 39, S. 1278–1279, § 42.

110 Belting, *Skulptur*, 78–79.

111 Ähnlich argumentierte Belting, *Skulptur*, 79, wenn auch mit zu später Datierung.

III

Zu den Ergebnissen der Bauuntersuchung von Mango und Hawkins kommen die wenig früher publizierten Beobachtungen von Hallensleben, auf die beide Autoren jedoch kaum eingingen, obgleich sie nur in wenigen Fällen durch deren Resultate überholt worden waren. Hallensleben hat aber viel umfassender die eigentliche Pammakaristoskirche untersucht und kam an bestimmten Punkten des Kernbaus, besonders was die Datierung des Narthex betrifft, zu abweichenden Schlußfolgerungen, die keineswegs als erledigt angesehen werden können und daher weiter in der Diskussion bleiben müssen.[112]

Auf den Plänen A und D des Vorberichts von Mango und Hawkins ist die Südwestecke mit der Halbrundnische als Teil der komnenischen Südmauer ausgewiesen (Abb. 5 und 7).[113] Gleiche Halbrundnischen begegnen an der Westfront des Narthex. Davon sind zwei an den äußeren Wandvorlagen (n_1w_2 und s_1w_2 im Grundriß von Hallensleben, Abb. 4) noch offen, während sie an den inneren (nw_2 und sw_2) als in türkischer Zeit vermauert angegeben werden.[114] Auf Plan A des Vorberichts (Abb. 5) ist an der Nordseite des Pfeilers n_1w_2 eine vermauerte Halbrundnische eingetragen,[115] die im Plan A der Abschlußpublikation Nische weggelassen wurde (Abb. 6). Diese Änderung wird von Mango zwar nicht kommentiert, könnte aber durch eine Beobachtung von Hallensleben verursacht sein. Hallensleben hatte nämlich ausdrücklich festgestellt:[116] „Auf der Nordseite des Pfeilers finden sich keine Spuren einer Nische." Auch war er der Ansicht, daß der nördliche Pfeiler n_1w_2 der Rest der nach Norden weiterführenden Wand der Narthexfassade gewesen sei, und begründete dies mit folgendem Argument:[117] „Schon das Kreuzgratgewölbe, das ohne Zweifel eine architektonische Einheit darstellt, rückt den Esonarthex um ein Joch nach Norden über die nördliche Flucht des Kernbaus hinaus. Wäre dieses nördliche Joch erst mit der Errichtung des Exonarthex angefügt oder nur eingewölbt worden, so hätte man es zweifellos entsprechend dem südlichen Umgang mit einem Kuppelgewölbe in den umlaufenden Kranz der überkuppelten Joche einbezogen." Weiter wies er darauf hin, daß auf alten Abbildungen der nördlichen Außenwand im Bereich des Narthex noch der Rest eines Blendbogens mit der westlichen Wandvorlage zu erkennen ist, der „das Kreuzgratgewölbe auf die Außenwand projizierte".[118] Das deutliche Ausscheren der Nordwand im Bereich des gewölbten Nordjochs des Narthex und des nordwestlichen Eckjochs des Exonarthex (Abb. 4–6) erklärte er mit einem unter Michael Tarchaneiotes an dieser Stelle angefügten Klostergebäude und vermutete hier einen Durchgang.[119] Damit verträgt sich jedoch nicht die vorher getroffene Feststellung, wonach der Blendbogen an der Nordwand noch den inneren Gewölbeverlauf des Narthex reflektiere, wenn er gleichzeitig durch ein an die Nordwand anschließendes Klostergebäude verdeckt worden wäre.

Als Hallensleben seine Untersuchungen anstellte, waren die beiden westlichen Joche – wie überhaupt die gesamte Nordwand – schon mehrfach tiefgreifend durchrepariert.[120] Gleichwohl trifft seine Beobachtung zu, wonach der erwähnte Blendbogen und die westliche Wandvorlage mit den vier östlichen Arkaden eine Einheit bilden und in „den unregelmäßig vorstehenden Steinen am Fuß der Wandvorlage" noch eine Spur der ursprünglichen Eckeinbindung der Nordwand in die Narthex-Westfassade erhalten sei.[121] Alte Aufnahmen der Nordseite der Kirche bestätigt diesen Befund.[122] Sie zeigen deutlich, daß die gesamte Nordwand – mit Ausnahme des nordwestlichen Eckjochs des Exonarthex – in einem Zuge erbaut worden sein muß, obwohl das Mauerwerk zahllose Reparaturen aufwies und die Fenster erst aus türkischer Zeit stammen.[123]

Die beiden westlichen Joche der Nordwand werden – im Unterschied zu Plan A bei Mango und Hawkins (Abb. 5) – auf Plan A der Abschlußpublikation (Abb. 6) der Errichtungsphase des Exonarthex zugerechnet und als „Later Byzantine Structure" bezeichnet, während die vier östlichen Joche durch die Schraffur als „Byzantine Structure, possibly XIII–XIV century" ausgewiesen sind.[124] Mango begründete das Ausscheren der Nordwand im Bereich der beiden letzten westlichen Joche anders als Hallensleben und sah in den unterschiedlichen Breiten von nördlichem Mantelraum und Westfassade des Exonarthex den dafür ausschlaggebenden Faktor: Der betreffende Abschnitt der Nordwand „was built to connect the preexisting mortuary annex (bays 1–4) with the desired termination of the west arm", wobei im Zusammenhang damit die originale Nordwand des Narthex niedergelegt worden sei.[125] Damit ist jedoch keine Aussage getroffen, wie dieses Wandstück vorher beschaffen war und wie der nördliche Mantelraum vor Errichtung des Exonarthex an den Narthex anschloß.

---

112 So bemängelte schon Peschlow, *Rezension*, 368–369, zu Recht, daß Hallenslebens Beobachtungen von Mango, *Monument*, nicht diskutiert wurden, insbesondere die Frage der Datierung des Narthex, den Hallensleben „mit guten Gründen" für eine palaiologische Zutat gehalten habe.

113 Mango, Hawkins, *Field Work*, 323; cf. Mango, *Monument*, 4. Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 166, sah hier Spuren „verdeckter Schichttechnik", maß ihnen jedoch keine Beweiskraft zu, um die Südwestecke in die komnenische Zeit datieren zu können; cf. *ibid*., Anm. 102. Die „verdeckte Schichttechnik" kann heute ohnehin nicht mehr als alleiniges Kriterium für komnenisches Mauerwerk gelten, da sie auch an palaiologischen Bauten begegnet, v. P. L. Vokotopoulos, *The Concealed Course Technique: Further examples and a few remarks*, JÖB 28 (1979) 247–260; R. Ousterhout, *Observations on the „Recessed Brick" Technique during the Palaeologan Period*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 39 (1984) [1990] 163–170.

114 Mango, Hawkins, *Field Work*, 322.

115 Die interpolierte Nordwestecke entspricht in ihrer zeichnerischen Darstellung auch nicht der gesicherten Südwestecke.

116 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 170.

117 *Ibid*., 170.

118 *Ibid*., 160, Anm. 89; 170. Zu sehen bei Van Millingen, *Churches*, Taf. XXXVI; besser erkennbar bei Mathews, *Churches*, 352, Abb. 36–38.

119 Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 171–172.

120 *Ibid*., 175 zu Taf. 59 und 69, 2.

121 *Ibid*., 176.

122 Mathews, *Churches*, 352, Abb. 36–8.

123 In Plan A des Vorberichts haben Mango, Hawkins die Nordwand durchgehend geschlossen und die in die Fensternischen eingestellten Mauerzungen als türkisch gekennzeichnet. In Plan A von Mango, *Monument*, sind Fensteröffnungen wiedergegeben und die Fenstereinfassungen – also auch die Fenster – als türkisch markiert.

124 Auch in der Beurteilung der Mauerbefunde an den vier Fenstern weichen die Pläne voneinander ab. Eine Erklärung des Befundes bei Mango, *Monument*, 24.

125 *Ibid*., 24.

Die Erweiterung des Narthex um ein Joch nach Norden ergibt nur dann einen Sinn, wenn im Zusammenhang damit die Errichtung des nördlichen Mantelraums erfolgte. Das träfe allerdings auch für den Fall zu, wenn in palaiologischer Zeit zunächst der dreijochige Narthex angefügt wurde und etwas später die Norderweiterung um das vierte Joch und der Anbau des nördlichen Mantelraums erfolgten. Der unregelmäßige, von den drei übrigen Narthexjochen abweichende Grundriß des vorgeschobenen Nordjochs läßt jedenfalls nicht zwingend den Schluß zu, daß alle vier Narthexjoche einer einheitlichen Bauphase entstammen. Die Entscheidung, das Nordjoch in Fortsetzung der drei bestehenden Narthexjoche ebenfalls mit einem Kreuzgratgewölbe zu versehen, relativiert die oben zitierte Aussage von Hallensleben also nur hinsichtlich der Datierung dieses Abschnitts. Gleichwohl ist Hallensleben der Ansicht, daß der architektonische Zusammenhang von vorgeschobenem Narthexjoch und nördlichem Mantelraum eine Datierung „in die gleiche Zeit, also ans Ende des 13. Jahrhunderts" nahelege.[126] Die neue Nordwestecke des erweiterten Narthex wird man sich in Analogie zur Südwestecke (Abb. 8) mit einer Halbrundnische an der Frontseite ausgebildet zu denken haben. Mit der Anlage des Exonarthex (Abb. 4–6) wurden die beiden westlichen Abschnitte der Nordmauer in der von Mango beschriebenen Weise erneuert und die Westmauer des eingewölbten nördlichen Narthexjochs aufgebrochen sowie mit dem Exonarthex verbunden. Offensichtlich hat man beim Wiederaufbau der beiden westlichen Abschnitte der Nordwand die ursprüngliche äußere Wandgliederung reproduziert, zumal das Kreuzgratgewölbe des vorgeschobenen Nordjochs teilweise erneuert werden mußte.

Während also Mango und Hawkins den Narthex bereits der komnenischen Umgangskirche zurechneten, nahm Hallensleben einen Narthex mit asymmetrischer Westfassade und drei Eingängen an und brachte diesen mit der Bautätigkeit des Michael Tarchaneiotes in Verbindung.[127] Eine dritte Möglichkeit, wonach der Narthex zwar noch dem komnenischen Kernbau angehörte, die Fassade einschließlich der Südwestecke jedoch unter Michael Tarchaneiotes im Zusammenhang mit der Anlage des nördlichen Mantelraums im Stil der Zeit erneuert und um ein Joch nach Norden verlängert worden sein könnte, wurde – soweit ich sehe – bislang nicht in Erwägung gezogen. Da sich in dem Abschnitt der Südwand zwischen dem Rundbogenfester (Fenster I) und Fenster II auch nicht die Spur einer Baunaht erkennen läßt (Abb. 7), kann diese Überlegung nicht ausgeschlossen werden.[128]

Für den nördlichen Mantelraum stellt sich die Frage, welchem Zweck er nach den Intentionen seines Erbauers dienen sollte. Immerhin ist es denkbar, daß Michael Tarchaneiotes zunächst in der mit einer Tambourkuppel ausgestatteten östlichen Kapelle seine Grabstätte vorgesehen hatte.[129] Allerdings ist es unzutreffend, wenn Lioba Theis behauptet, daß der nördliche Mantelraum „noch uneingeschränkt die Vorgaben des Kernbaus" aufnehme.[130] Der zweite Gurt von Osten sitzt einerseits auf der inneren Vorlage der (spätbyzantinischen) Nordwand und andererseits auf dem türkischen Pfeiler n_1 auf (Abb. 4). Im Bereich dieses Pfeilers und wenig östlich davon könnte sich in komnenischer Zeit eine Tür befunden haben, analog zum gesicherten Durchgang an der Südseite (Abb. 5 und 8).[131] Diese Tür müßte beim Bau des Mantelraums (wie auch die südliche Tür bei Errichtung des Parekklesions) verschlossen worden sein, um den Gurt in die äußere Nordwand des Kernbaus einbinden zu lassen. Der Gurt, der in Pfeiler n_1w einmündet, folgt dem Rhythmus der Jochabstände des Mantelraums und korrespondiert mit keiner einzigen Fluchtlinie innerhalb des komnenischen Kernbaus. Beide Pläne A (Abb. 6 und 7) weisen in der Wiedergabe der Gurtbögen des nördlichen Mantelraums aber deutliche Abweichungen auf, weshalb man sich mit einem Urteil zurückhalten muß.

Was etliche Forscher seit Hallenslebens Untersuchungen dazu bewogen hat, zumindest die Westfassade des Narthex für palaiologisch zu halten,[132] sind vor allem die Lösung der Südwestecke und die Gliederung durch halbrunde Nischen zwischen hervortretenden schmalen Stegen, die zu Blendbögen gehörten. Dieses System findet man zwar schon an komnenischen Apsiden (Pantokratorkloster, Südkirche), doch als Element der Fassadengliederung tritt es gerade in palaiologischer Zeit mehrfach an Konstantinopeler Bauten auf. Bislang galt als frühestes datierbares Beispiel das an der West- und Südseite umlaufende Ambulatorium der unter Theodora Palaiologina zwischen 1282 und 1304 errichteten Südkirche des Lipsklosters.[133] An der Westfassade wechseln flache mit nicht sehr tiefen halbrunden Nischen in den Wandvorlagen, an der Südseite begegnen nur halbrunde Nischen.[134] Die Wandgliederung bestimmt hier ungeachtet des durchlaufenden Marmorgesimses auch die Fensterabfolge in der oberen

[126] Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 176.

[127] *Ibid*., 160, 172–173, 176.

[128] Zweifel an der ursprünglichen Zugehörigkeit des Narthex zum komnenischen Kernbau äußerte auch R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, 126: „The elevation of this part of the building [scil. des Narthex] indicates that the roof level of the narthex is slightly higher than that of the ambulatory [scil. der Umgang des komnenischen Kernbaus]. The awkward connection makes it difficult to believe that both were constructed at the same time. In addition, the cistern that forms the superstructure to the core of the building does not extend under the narthex."

[129] Ein Philes-Epigramm ist übertitelt Εἰς τὸ τῆς Παμμακαρίστου κοιμητήριον (*Manuelis Philae carmina inedita*, ed. A. Martini, Neapel 1900, 46–47, Nr. 42), ohne daß klar würde, auf welchen Gebäudeteil sich das bezieht, doch schloß Mango, *Monument*, 16–17, 24, den nördlichen Mantelraum nicht aus.

[130] L. Theis, *Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Zur Befundsicherung, Rekonstruktion und Bedeutung einer verschwundenen architektonischen Form in Konstantinopel*, Wiesbaden 2005, 167.

[131] Mango, Hawkins, *Field Work*, 323, Pläne A und C. Daß sich hier zur Zeit des Ioannes Malaxos wieder eine Tür befand, geht aus den Gräberbeschreibungen des Cantabrigiensis hervor, cf. Verf. in dem in Anm. 11 angekündigten Aufsatz.

[132] Außer Hallensleben, *Pammakaristoskirche*, 172–173, der v.a. auf „das Zusammenwirken von Ecklösung und Wandgliederung" an der Südwestecke des Esonarthex der Pammakaristoskirche, am Parekklesion selbst und an der Südwestecke des Lipsklosters hinwies, auch Peschlow, *Rezension*, 368–369, und Restle, *Konstantinopel*, Sp. 536–537.

[133] Ousterhout, *Master Builders*, 170, widerspricht sicher zu Recht der noch vielfach üblichen Datierung der beiden Umgangshallen in die Mitte des 14. Jahrhunderts; vgl. etwa Müller-Wiener, *Bildlexikon*, 127; Restle, *Konstantinopel*, Sp. 572–573; anders: Mango, DOP 18 (1962) 252.

[134] Mathews, *Churches*, Abb. 35–41, 35–42, 35–44.

Zone, wobei die unterschiedlichen Breiten der Blendbögen und Fenster von den divergierenden inneren Jochlängen abhängig sind. Die Ausbildung des oberen Wandabschlusses an der eingeschossigen Narthex-Westfassade der Pammakaristoskirche wird man sich daher ganz ähnlich, jedoch entsprechend den gleichmäßigen Abständen der Narthexjoche zu denken haben. Wenig später als die Hallenfassaden des Lipsklosters entstand der Exonarthex der Vefa Kilise Camii, die ich mit der unter Theodora Komnene Palaiologina Synadene zwischen 1295 und 1300 erneuerten Kirche des Klosters der Theotokos Bebaia Elpis identifizieren konnte.[135] An der Front bilden die seitlichen Halbrundnischen mit den beiden Tripelarkaden und dem mittleren Eingang eine strukturelle Einheit, von der das Obergeschoß wieder durch ein Gesimsband abgetrennt ist. Die Fensterabfolge weicht in der Gestaltung und Gliederung von der unteren Hallenfront ab, da sie hier ebenfalls die unterschiedlichen inneren Jochbreiten des Exonarthex aufnimmt. Nichts spricht dagegen, das simple Gleichmaß der Narthex-Westfassade der Pammakaristoskirche zeitlich vor der Fassadengliederung des Lips-Ambulatoriums anzusetzen und nach 1263 bzw. vor 1281 zu datieren.

IV

Als Michael Tarchaneiotes zwischen 1305 und 1308 verstarb, hatte er ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht.[136] Man wird daher annehmen dürfen, daß der von der Gicht geplagte Protostrator in weiser Voraussicht seines nicht mehr allzu fernen Todes für sein Begräbnis rechtzeitig Vorsorge getroffen hatte, und zwar – der allgemeinen Sitte der Zeit entsprechend – in dem von ihm wiederhergestellten Pammakaristoskloster. Für sein Grab könnte er zunächst einen Platz in der östlichen Kapelle des nördlichen Mantelraums vorgesehen haben, bevor die Entscheidung fiel, das Parekklesion zu erbauen und dort die Grabstätte einzurichten. Bereits oben hatte ich darauf hingewiesen, daß Maria in dem gemeinsamen Stifterbild nicht mit ihrem Nonnennamen, sondern nur mit ihrem vollen Namen bezeichnet und – wie Stephan Gerlach ausdrücklich hervorhob – beide Gatten in prächtigen weltlichen Gewändern dargestellt waren.[137] Der Name Martha begegnet erst in den Gedichten des Manuel Philes und in der Gesimsinschrift sowie am Apsisbogen und setzt den Tod des Protostrators voraus.

Das im Cantabrigiensis (§ 2) erwähnte Grab des Nikolaos Tarchaneiotes und seiner Angehörigen[138] zeigte einige der hier abgebildeten Personen in doppelter Gestalt – einerseits in weltlichen Gewändern mit ihren weltlichen Namen, andererseits im geistlichen Habit mit ihren Mönch- bzw. Nonnennamen bezeichnet. Allein Maria-Martha als Stifterin des Grabs erschien dort in einer Person und nur als Nonne, jedoch mit ihrem vollen weltlichen *und* ihrem Nonnennamen. Die Grabinhaber – Nikolaos-Neilos, Theodora-Theodosia und vielleicht auch Konstantinos-Kyrillos – waren also bereits längere Zeit vor ihrem Tode in den geistlichen Stand eingetreten. Daraus müßte man schlußfolgern, daß Michael Tarchaneiotes und Maria diesen Schritt noch nicht vollzogen hatten, als das Arkosolium mit dem Stifterbild angelegt wurde, hingegen Maria bereits das „Engelgewand" genommen hatte, als sie die Inschriften am Gesims und am Apsismosaik anbringen ließ.

Die wenigen palaiologischen Grabdarstellungen mit „Doppelporträts" reichen aus, um diese Annahme stützen zu können. Grab D im Parekklesion der Kariye Camii zeigt Michael Tornikes († nach 1320) und seine Frau, deren weltlicher Namen unbekannt ist, auf den Arkosolwangen wiederholt als Mönch Makarios und Nonne Eugenia.[139] Zwar besitzen wir so gut wie keine verwertbaren Lebensdaten, dennoch müssen beide schon längere Zeit vor ihrem Tod in den geistlichen Stand eingetreten sein.[140] Da das Mittelbild in Malerei ergänzt wurde, die Darstellungen auf den Wangen aber in Mosaik ausgeführt sind, bewahren diese noch den ursprünglichen Zustand.[141] Ähnlich verhält es sich mit dem Grabbild der Eirene Raulaina Palaiologina († nach 1321) und ihrer Familie (Grab E). Eirene erscheint auf der rechten Bogenwange als Nonne Athanasia, während ihr Ehemann, Konstantinos Palaiologos Porphyrogennetos, der jüngste Sohn Kaiser Michaels VIII. Palaiologos, als Mönch Athanasios auf der linken Bogenwange dargestellt ist.[142] Konstantinos war lange vor Eirene verstorben († 5. Mai 1306) und im Lipskloster bestattet.[143] Seine Darstellung am Grab seiner Witwe hatte daher den Charakter eines Memorialbildes und erklärt vielleicht auch, weshalb Eirene als Nonne den Namen Athanasia angenommen hatte. Anscheinend war sie bald nach dem Tod ihres Gatten in den Nonnenstand eingetreten. Grab C zeigt vier Gestalten (einen Mann, zwei Frauen und eine Nonne), doch läßt sich bei den weltlichen Personen auf Grund der Monogramme auf den Gewändern und der Inschriftreste nur vermuten, daß es sich um einen Palaiologos[144] und seine Frau Asania Palaiologina Dermokaitissa[145] handeln könnte. Da beider Lebensdaten nicht überliefert sind, bleibt wieder unbekannt, welche der beiden Damen das „Engelgewand" genommen hatte.[146]

Im Falle von Michael Tarchaneiotes und Maria ist die Situation jedoch eindeutig, da beide Stifter hier nur im weltlichen Habit erscheinen: Bereits in einem Zuge mit der Errichtung des Parekklesions und unter Aufgabe der östlichen Hälfte der Fassadenmalereien an der Südwand wurde das Arkosolium mit dem Stiftermosaik als künftiges Grab angelegt, und zwar zu einem Zeitpunkt, als beide Gatten noch nicht im geistlichen Stande waren.

135 Effenberger, *Klöster*, passim; dort S. 280–282 auch die Auseinandersetzung mit den bisherigen Datierungsvorschlägen der Vefa Kilise Camii („um 1320"), die ich hier nicht zu wiederholen brauche.

136 Mango, *Monument*, 11, setzte sein Geburtsjahr gegen 1235 an.

137 Cf. supra Anm. 68 und 69.

138 Cf. supra Anm. 10.

139 Underwood, *Kariye Djami* I, 276–280; III, Abb. 537–539.

140 G. Schmalzbauer, *Die Tornikioi in der Palaiologenzeit*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 18 (1969) 128, 131–132; PLP 12 (1994) Nr. 29132 (Michael Tornikes); PLP 3 (1978) Nr. 6180 (Eugenia).

141 Underwood, *Kariye Djami* I, 279–280.

142 *Ibid*., Bd. I, 280–288; Bd. III, Abb. 540–542. PLP 10 (1990) Nr. 24142 (Eirene Raulaina Palaiologina); PLP Addenda, Corrigenda 1–8 (1988) Nr. 91070, wird die Identifizierung der Athanasia mit Eirene Raulaina allerdings bezweifelt, doch sind die Gründe nicht erkennbar.

143 PLP 9 (1989) Nr. 21492.

144 PLP 9 (1989) Nr. 21401.

145 PLP 3 (1978) Nr. 5215.

146 Underwood, *Kariye Djami* I, 272–276; III, Abb. 534–535.

Als Stifter des Gebäudes ließ der Protostrator Michael Tarchaneiotes seine Ziegelinschrift an der Südfassade anbringen (Abb. 3) und sich selbst im Mosaikbild mit dem Typikon darstellen, während Maria als gleichberechtigte Mitstifterin Christus das Kirchenmodell überreichte. Beide Ehegatten waren als κτήτωρ und κτητόρισσα bezeichnet. Insofern ist es durchaus möglich, die beiden im § 26 des Cantabrigiensis erwähnten Stifterepigramme auf dieses Mosaikbild zu beziehen.[147] Das Parekklesion samt Arkosolium und Stifterbild wäre somit nach 1302/1303 errichtet worden, als Michael Tarchaneiotes gemäß der Beischrift den Rang eines Protostrators innehatte,[148] und war bereits 1305/1308 bis auf die Mosaiken im Inneren weitgehend vollendet. Nach dem Tode des Protostrators schrieb Manuel Philes die beiden Epitaphien, und erst zu diesem Zeitpunkt ließ Maria – nunmehr als Nonne Martha – die Gesimsinschrift sowie die Inschrift am Apsisbogen anbringen und die Mosaiken ausführen, ohne daß das Stifterbild eine nachträgliche ikonographische Korrektur erfuhr. Wäre das Stiftermosaik erst nach 1305/1308 angebracht worden, hätte Maria-Martha – analog zu dem von ihr gestifteten Grabbild ihrer elterlichen Familie (§ 2) – gewiß auch ihren Gatten und sich selbst in doppelter Gestalt, nämlich im weltlichen und mönchischen Habit darstellen lassen.

Die Abfolge sämtlicher Baumaßnahmen kann danach wie folgt rekonstruiert werden, wobei zwei Möglichkeiten ins Auge gefaßt werden müssen, da sich nicht klären ließ, ob der Narthex schon zum komnenischen Ursprungsbau gehörte und nur die Fassade erneuert/erweitert wurde (a), oder ob der Narthex überhaupt erst durch Michael Tarchaneiotes von Grund auf neu errichtet worden war (b):

1a. Zwischen 1263 und 1281: Reparatur des Klosters und der Kirche, Erneuerung der Narthexfassade mit Erweiterung um das vorgeschobene Nordjoch bei gleichzeitiger Errichtung des nördlichen Mantelraums mit der östlich vorgelagerten Kapelle, Anbringung der Kaiserbilder am Klostertor.

2a. Zwischen 1282 und 1293 (Zeit des Kosmas als Abt): Ausführung der Malereien an der Südfassade.

3a. Nach 1302/1303 und vor 1305/1308: Erbauung des Parekklesions und Anlage des Arkosoliums mit dem Stiftermosaik durch den Protostrator Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes und Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina, Baubeginn des Xenons.

4a. Bald nach 1305/1308: Anbringung der Philes-Inschrift am Gesims und der Mosaiken im Inneren mit der Inschrift am Apsisbogen durch Maria-Martha.

Oder:

1b. Zwischen 1263 und 1281: Reparatur des Klosters und der Kirche, Errichtung des Narthex einschließlich dem vorgeschobenen Nordjoch bei gleichzeitiger Erbauung des nördlichen Mantelraums mit der östlich vorgelagerten Kapelle, Anbringung der Kaiserbilder am Klostertor.

2b. Zwischen 1282 und 1293 (Zeit des Kosmas als Abt): Ausführung der Malereien an der Südfassade.

3b. Nach 1302/1303 und vor 1305/1308: Erbauung des Parekklesions und Anlage des Arkosoliums mit dem Stiftermosaik durch den Protostrator Michael Dukas Glabas Tarchaneiotes und Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina, Baubeginn des Xenons.

4b. Bald nach 1305/1308: Anbringung der Philes-Inschrift am Gesims und der Mosaiken im Inneren mit der Inschrift am Apsisbogen durch Maria-Martha.

Es ist aber auch möglich, daß die Erbauung des nördlichen Mantelraums und die damit verbundene Erweiterung des Narthex um das nach Norden vorgeschobene Joch erst in einer zweiten Bauphase erfolgten. Das würde zumindest die Unregelmäßigkeiten in der Ausrichtung der Nordwand und in der Ausbildung des Kreuzgratgewölbes erklären.

Mit der Errichtung des Parekklesions wurde die Hälfte des nur wenige Jahre alten Bildprogramms der Südfassade aufgegeben und dadurch seiner einheitlichen Aussage beraubt. Der narrative mariologische Zyklus in der oberen Zone endete seither abrupt mit dem Petrusbild. Nach der herkömmlichen Auffassung wird dieser Eingriff Maria-Martha zugerechnet,[149] doch müßte er auf eine Entscheidung beider Ehegatten oder des Michael Tarchaneiotes zurückgehen. Daß Maria-Martha die alleinige Erbauerin des Parekklesions gewesen sei und dessen Errichtung erst nach dem Tod des Michael Tarchaneiotes in Angriff genommen habe, dürfte somit hinfällig sein. Ihr kam es lediglich zu, ihren Gatten in dem Arkosolium mit dem gemeinsamen Stifterbild beizusetzen und das Gebäude zu vollenden. Maria-Martha hat anscheinend ein hohes Alter erreicht und muß um 1330 noch gelebt haben.[150] Ob sie im Arkosolgrab des Michael Tarchaneiotes bestattet wurde oder in ihrem eigenen Kloster, dem Frauenkonvent der „Protostratorissa Glabaina" ruhte, ist unbekannt.

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR:

Belting, *Skulptur*
H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, Münchener Jahrbuch Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3, Folge 23 (1972) 63–100;

Belting, *Style*
H. Belting, *The Style of the Mosaics*, in: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies 15), Washington, D.C., 1978, 75–111;

BMFD
Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's Typica and

[147] Vgl. oben Anm. 32.

[148] 1302 ist ein sicherer *terminus post quem,* 1304 aber keiner zwingender *terminus ad quem*, da Michael Tarchaneiotes in den Philes-Epigrammen auch nach seinem Tode einfach nur als der „Protostrator" bezeichnet wird.

[149] Belting, *Style*, 108.

[150] Effenberger, *Klöster*, 261, Anm. 25. Ihr Todesdatum wurde bislang mit Blick auf die Spätdatierung des Typikons des Bebaia Elpis-Klosters, worin der benachbarte Konvent der „Protostratorissa Glabaina" erwähnt wird, nach 1345 datiert, vgl. Mango, *Monument*, 18; PLP 11 (1991) Nr. 27511 („1342 [?]"); Leontiades, *Tarchaneiotai*, 79 („frühestens nach 1321 und spätestens nach 1342"). Zur Datierung des Typikons in der überarbeiteten Fassung von 1330 cf. jedoch I. Hutter, *Die Geschichte des Lincoln College Typikons*, JÖB 45 (1995) 102.

Testaments, ed. J. Thomas, A. Constantinidis Hero with the assistance of G. Constable (Dumbarton Oaks Studies 35), Washington, D.C., 2000;

Cantabrigiensis
Cambridge, Trinity College, *Cod. 0.2.36*, fol. 145v–161r; siehe Schreiner, *Beschreibung*;

De Gregorio, *Studi*
G. de Gregorio, *Studi su copisti greci del Cinquecento: II Ioannes Malaxos e Theodosios Zygomalas*, Römische Historische Mitteilungen 38 (1996) 189–267;

DOP
Dumbarton Oaks Papers;

Effenberger, *Klöster*
A. Effenberger, *Die Klöster der beiden Kyrai Martha und die Kirche des Bebaia Elpis-Klosters in Konstantinopel*, Millenium Jahrbuch 3 (2006) 255–291;

Effenberger, *Reliefikonen*
A. Effenberger, *Die Reliefikonen der Theotokos und des Erzengels Michael im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin*, Jahrbuch der Berliner Museen 48 (2006) 9–45;

Failler, *Pachymeriana altera*
A. Failler, *Pachymeriana altera*, REB 46 (1988) 67–83;

Failler, *Pachymeriana novissima*
A. Failler, *Pachymeriana novissima*, REB 55 (1997) 221–246

Fıratlı, *Catalogue*
N. Fıratlı, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Catalogue revu et présenté par C. Metzger, A. Pralong, J.-P. Sodini (Bibliothèque de l'Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul, Bd. 30), Paris 1990;
Gerlach, *Tage-Buch*
Stephan Gerlachs dess Aeltern Tage-Buch, Frankfurt am Main 1674;

Grabar, *Sculptures*
A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge II (XI^{e}–XIV^{e} siècle)* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 12), Paris 1976;

Hallensleben, *Pammakaristoskirche*
H. Hallensleben, *Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche, der heutigen Fethiye camii in Istanbul*, Istanbuler Mitteilungen 13/14 (1963/1964) 128–193;

Hjort, *Sculptures*
Ø. Hjort, *The Sculpture of the Kariye Camii*, DOP 33 (1979) 199–289;

Janin, *Eglises*
R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, *I. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1969^{2};

JÖB
Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik;

Kidonopoulos, *Bauten*
V. Kidonopoulos, *Bauten in Konstantinopel 1204–1328. Verfall und Zerstörung, Restaurierung, Umbau und Neubau von Profan- und Sakralbauten* (Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik 1), Wiesbaden 1994;

Leontiades, *Tarchaneiotai*
I. G. Leontiades, *Die Tarchaneiotai. Eine prosopographisch-sigillographische Studie* (Βυζαντινά κείμενα και μελέται 27), Thessaloniki 1998;

Mango, *Monument*
C. Mango, *The Monument and its History*, in: H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, D.C., 1978, 1–42;

Mango, Hawkins, *Field Work*
C. Mango, E. J. W. Hawkins, *Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963*, DOP 18 (1964) 319–333;

Mathews, *Churches*
T. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographical Survey*, London 1976;

Pachymèrés, *Relations* (Failler)
Georges Pachymèrés, *Relations Historiques*, ed. Albert Failler, Paris 1984–2000;

Peschlow, *Rezension*
U. Peschlow, *Rezension von H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, „The Mosaics an Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul"*, Byzantinische Zeitschrift 76 (1983) 368–370;

Philes, *Carmina* (Miller)
Manuelis Philae Carmina: Ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis, ed. E. Miller, Paris 1855–1857 (Nachdruck: Amsterdam 1967);

PLP
Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, Wien 1976–1996 (CD-ROM 2001);

REB
Revue des études byzantines;

Restle, *Konstantinopel*
M. Restle, *Konstantinopel*, in: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* IV, Stuttgart 1992, 366–737;

Schreiner, *Beschreibung*

P. Schreiner, *Eine unbekannte Beschreibung der Pammakaristoskirche (Fethiye Camii) und weitere Texte zur Topographie Konstantinopels*, DOP 25 (1971) 218–248;

Schweigger, *Reyssbeschreibung*
S. Schweigger, *Ein Newe Reyssbeschreibung auß Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem*, Nürnberg 1608 (Nachdruck: Graz 1964);

Stichel, *Portraits*
R. H. W. Stichel, *„Vergessene Portraits" spätbyzantinischer Zeit. Zwei frühpalaiologische kaiserliche Familienbildnisse im Peribleptos- und Pammakaristosklosterzu Konstantinopel*, Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 1 (1998) 75–103;

Underwood, *Kariye Djami*
P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, London 1967;

Van Millingen, *Churches*
A. van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912.

О обновитељској делатности Михаила Дуке Главе Тарханиота у манастиру Богородице Памакаристос и времену градње јужног параклиса

Арне Ефенбергер

У чланку се расправља о неким хронолошким питањима у вези с цариградским манастиром Богородице Памакаристос. Опште је прихваћено гледиште да је Михаило Дука Глава Тарханиот († 1305/1308) дошао у посед угледне комнинске задужбине убрзо после 1263. године и да је обновио манастир између 1282/1283. и 1294, док је заузимао позицију великог коноставла (*megas konostaulos*). Постојала је, такође, сагласност око тога да је његова жена Марија Дукена Вранена Палеологина као монахиња Марта, после мужевљеве смрти, саградила параклис на јужној страни цркве. На основу таквог мишљења параклис је био датован у време после 1305/1308. или „убрзо после 1315".

Аутор чланка показује, у светлу писаних и визуелних извора, да су градитељске активности Михаила Тарханиота у манастиру Памакаристос биле завршене пре 1281. године, а да је јужни параклис саграђен између 1302. и 1304, док је Тарханиот био протостратор. То би значило да су и Марија и Михаило Тарханиот били заслужни за градњу параклиса. Марија Марта је вероватно само довршила заједнички ктиторски подухват тако што је поручила израду мозаика у параклису и исписивање натписа на западној и јужној фасади (реч је о епитафу из пера Манојла Фила).

У чланку се на крају расправља о хронологији градње нартекса. Постоје аргументи за тврдњу да је Михаило Тарханиот градио тај део цркве или да је бар обновио првобитну фасаду нартекса у стилу Палеолога. Чини се, даље, да је нартекс био продужен ка северу додавањем једног траveја. У исто време Тарханиот је с тим травејем повезао једну бочну капелу на северној страни цркве. Она је служила као погребно место за чланове ктиторове породице.

The Iconographical Cycle of the *Eothina* Gospel pericopes in Churches from the reign of King Milutin*

Nektarios Zarras

UDK: 271.2-247-312.9:75.046.3.033.2

The paper deals with the examination of the iconographic cycle of the Eothina *Gospel pericopes, in which are depicted not only the appearances of Christ after his Resurrection, but also additional events, which have an expository function and give a visual rendering of the theological message of the Resurrection pericopes. During the Palaeologan period the* Eothina *were depicted in all possible detail, in order that as many scenes as possible could be produced. Thus, although there are only eleven* Eothina *pericopes in all, in a number of churches from the time of Milutin the cycle includes up to sixteen scenes, of a clearly narrative character. Several of the iconographic motifs of the cycle in the above churches are unique creations, which mark a renewal of Palaeologan painting.*

1. The liturgical development of the Eothina

Fig. 1. Gračanica. The Virgin and the Myrrhophores at the Tomb.

The name *Eothina*[1] is given to the eleven Gospel passages in which the appearances of Christ after the Resurrection are recounted. They are read during *Orthros* (matins) on the Sundays between Easter and Pentecost, as well as during the Liturgy on the Sunday of Thomas, the Feast of the Ascension and Pentecost.

According to the Armenian *Typikon* of Jerusalem (5th c.), which is one of the most important sources for the early systematic reading of Resurrection pericopes, at *Orthros* of the *Agrypnia-Pannychis* (all-night vigil) on Easter Sunday were read the passages from the four Gospels that recount the visit of the Myrrhophores to the tomb.[2] For this reason in the later typika, which set out the liturgical practice in Jerusalem, the reading in *Orthros* on Easter Sunday is one of the so-called Gospels of the Myrrhophores. In the Typikon of St. Sabas monastery the passage from Matthew (28, 1–20) was read at *Orthros* on Easter Sunday.[3]

Likewise in accordance with the Armenian *Typikon*[4] during the services of the first week after Easter the resurrectional pericopes were read in the following order:

* Owing to the limited length of the present paper, only original material is presented from my doctoral thesis (see below n. 10). I wish to express my gratitude to Prof. Marica Šuput, for making it possible for me to visit all the churches in which the cycle is depicted, and also for her help in researching photographic archives, with bibliography and, generally, for all the assistance she gave me during my research in Belgrade. For the photographic material, bibliography and stimulating discussions, my warmest thanks go to the academician G. Subotić, Prof. B. Todić, Prof. I. Stevović and the late Prof. I. Djordjević, whose kindness and generosity will always be engraved deeply in my heart.

1 The epithet ἑωθινός (-ή, -όν) is derived from the noun ἕως meaning dawn, morning. Cf. H. G. Liddell, R. Scott, *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Athens 1925, vol. 2, 414. On the liturgical use of *Eothina*, v. H. Leclercq, *Matines*, DACL 10, 2 (1932), cols. 2677–2679.

2 A. Renoux, *Les lectures guadragésimales du rite arménien*, Revue des études arméniennes 5 (1968) 242; S. Janeras, *I vangeli domenicali della resurrezione nelle tradizioni liturgiche agiopolita e bizantina*, in: *Paschale Mysterium. Studi in Memoria dell' abate prof. Salvatore Marsili (1910–1983)*, Rome 1986 (Analecta Liturgica 10), 56. Likewise according to the *Travels of Etheria* (4th c.) at *Orthros* on the Sunday after Easter at the basilica of the Anastasis (Holy Sepulchre) in Jerusalem a Resurrection pericope (Jn. 20, 26–31) was read describing the Appearance of Christ: *τῶν θυρῶν κεκλεισμένων* (behind the closed doors) and the Incredulity of Thomas; cf. *Éthérie. Journal de voyage*, ed. H. Pétré, Paris 1948 (SC 21), 194–196, 244–245. See also, P. N. Trempelas, *Λειτουργικοί τύποι Αἰγύπτου καὶ Ἀνατολῆς*, Athens 1961, 302; J. Mateos, *Quelques problèmes de l'orthros byzantin*, Proche-Orient chrétien XI (1961) 17–35, 204, 212–213; R. F. Taft, *The Liturgy of the Great Church: an initial synthesis of structure and interpretation on the eve of iconoclasm*, DOP 34–35 (1980–1981) 65–66; S. Kekelidze, *Ἱεροσολυμητικὸν Κανονάριον*, Jerusalem 1914, 71.

3 P. I. Skaltsis, *Ἑωθινὰ Εὐαγγέλια*, in: *Ἱερουργεῖν τὸ Εὐαγγέλιον. Ἡ Ἁγία Γραφὴ στὴν Ὀρθόδοξη Λατρεία. Πρακτικά του 5ου Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχῶν Ἱερῶν Μητροπόλεων*, Athens 2004, 287.

4 A. Renoux, *Un manuscrit du Lectionaire arménien de Jerusalem (cod. Jerus. arm. 121)*, Le Muséon 74/3–4 (1961) 377–378.

Monday	Lk. 24, 1–12	The Myrrhophores at the tomb
Tuesday	Lk. 24, 13–35	Christ's appearance on the way to Emmaus
Thursday	Lk. 24, 36	Christ's appearance to the disciples
Friday	Jn. 21, 3–14	Christ's appearance at Lake Tiberias
Saturday	Jn. 21, 15–25	Peter speaks with Christ
Sunday	Jn. 20, 26–31	The Incredulity of Thomas

Pl. 1. Readings for Easter week in accordance with the Armenian *Typikon* of Jerusalem.

It should be pointed out that this practice of reading the *Eothina* from the *Agrypnia* on Easter Sunday to the end of Easter week (*Diakainisimos*) would later also be adopted in Constantinople, as attested by the *Typikon* of the Casole (Κασούλων) Monastery, which dates the 11th century: *Ἰστέον ὅτι ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ ἐν Παλαιστίνῃ ὅλην τὴν ἑβδομάδα τῆς διακαινησίμου ψάλλεται εἰς τὸν ὄρθρον τὸ Ἀνάστηθι Κύριε καὶ τὰ ἑωθινὰ εὐαγγέλια κατὰ τάξιν* ("let it be known that in Constantinople and in Palestine during the week of Easter the *Arise O Lord* and the *Eothina* Gospels readings will be sung at *Orthros*"). [5]

The reading of the whole Resurrection pericope from Matthew (28, 1–20) in accordance with the Sabaitic *Typikon*, which, as we know, was included in liturgical rite of the Serbian Church, explains why in many monuments from the time of Milutin all the episodes described by the Evangelist are depicted (The Myrrhophores at the Tomb, The Appearance of Christ to the Myrrhophores, the announcement of the Resurrection by the Myrrhophores and the last Appearance on the Mount in Galilee).

In contrast, according to the cathedral *Typikon* of the Great Church,[6] only the passage 28, 16–20, was read from the pericope of Matthew (1st Eothinon), which is the source for the depiction of the last Appearance of Christ on the Mount in Galilee.

From the 10th–11th centuries there is increasing evidence about the liturgical use of the *Eothina* Gospels, especially in monastery typika. The *taxis* (order) of the *Eothina* Gospels is set out in its final form in two important codices from this time, *Codex 40* from Jerusalem and the *Codex 266* from Patmos, which formed the cathedral *Typikon* of the Hagia Sophia in Constantinople.[7]

Codex 40 from the Monastery of the Holy Cross in Jerusalem, dating from the 10th century,[8] is an especially important source as it establishes the eleven *Eothina*, pericopes to be read at *Orthros* on Sunday and in the Liturgy on intervening feasts during Pentecost and throughout the year.

[5] G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church*, Roma 1972 (OCA 193), 77, n. 151.

[6] See below, n. 8.

[7] I. M. Foudoulis, *Ἡ Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων καὶ αἵ εὐχαὶ τῶν ἀντιφώνων καὶ τοῦ Λυχνικοῦ*, Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστήμου Θεσσαλονίκης 11 (1966) 287.

[8] J. Mateos, *Le Typikon de la Grande Eglise* II, Roma 1963 (OCP 166), 170–174.

Fig. 2. Ohrid, Virgin Perivleptos. The Appearance of Christ at the Mt. in Galilee.

I	Mt. 28, 16–20
II	Mk. 16, 1–8
III	Mk. 16, 9–20
IV	Lk. 24, 1–12
V	Lk. 24, 12–35
VI	Lk. 24, 36–53
VII	Jn. 20, 1–10
VIII	Jn. 20, 11–18
IX	Jn. 20, 19–31
X	Jn. 21, 1–14
XI	Jn. 21, 15–25

Pl. 2. Eothina Pericopes in *Codex 40* from the Holy Cross

Codex 266 of Patmos also dates from the same time.[9] The manuscript gives us one of the earliest pieces of evidence about the festal structure of the period of Pentecost, as the choice of the seven Sundays and the intervening feasts had already been established. In the *Typikon* of Theotokos Evergetis monastery in Constantinople (beginning of the 12th century) the *Eothina* readings for *Orthros* on seven Sundays is established.[10]

[9] A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgicheskikh rukopisej*, I, Hildesheim 1965², 140–146.

[10] *Ibid.*, 565–594; R. H. Jordan, *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis, The Movable Cycle March - August*, Bel-

In order for the reading of the eleven pericopes be completed within the period of Pentecost and correspond with the feasts of the period, the *Eothina* were kept in their liturgical *taxis* so they would not necessarily be read at the *Orthros* on Sundays, but also in the Liturgy[11] in the following order:

Eothinon I	Orthros	Sunday of Thomas
Eothinon VIII	Liturgy	Sunday of Thomas
Eothinon IV	Orthros	Sunday of the Myrrophores
Eothinon II	Liturgy	Sunday of the Myrrophores
Eothinon V	Orthros	Sunday of the Paralysed Man
Εωθινό VII	Orhtros	Sunday of the Samaritan Woman
Εωθινό VIII	Orthros	Sunday of the Blind Man
Εωθινό III	Orthros	Thursday of the Ascension
Eothinon VI	Liturgy	Thursday of the Ascension
Eothinon X	Orthros	Sunday of the Holy Fathers
Eothinon XI	Liturgy	Saturday of Pentecost
Eothinon IX	Orthros	Sunday of Pentecost

Pl. 3. Series of readings of the eleven Eothina during Pentecost

2. Iconography

The Myrrhophores at the Tomb (I *Eothinon* Mt. 28, 1–7. II *Eothinon* Mk. 16, 1–8. IV *Eothinon* Lk. 24, 1–10). In the churches from the time of Milutin, as a rule, the pericope of Matthew is illustrated, in which it is mentioned that the two Myrrhophores visited the Tomb of Christ.[12]

In Gračanica (1319–1321) (Fig. 1), alongside the depiction of the Myrrhophores at the Tomb (*Lithos*),[13] the same scene will be repeated in a distinctive depiction: four women on the right led by the Virgin identified by the inscription ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ and the halo,[14] in the middle the sarcophagus without the *othonia* and *soudarion* (shrouds) and on the left the angel of whom only the right-hand section remains. This unusual representation in Gračanica of two depictions with the same theme, but with a different utilization of the iconographic elements is, as far as I know, unique and certainly indicates the existence of a different source unrelated to the Gospel pericopes. The presence of the Virgin, as well as the absence of iconographic elements such as the *othonia* and *soudarion*, probably reflect the ideas we find in the texts of the Church Fathers relating to the differing responses of the Virgin and the Myrrhophores to the fact of the Resurrection: the Mother of God, who was already aware of Our Lord's Resurrection, did not require further proof.[15] In contrast, in the adjacent scene the *σημεῖα* (signs) of the Resurrection are necessary in order for the Myrrhophores to believe what has happened. In the 14th century St. Gregory Palamas would declare that Theotokos' prior knowledge of the fact of the Resurrection is a result of her holiness as Mother of God, in contrast to the weak faith of Mary Magdalene and the other women.[16]

The two different ways in which the *Lithos* is depicted in Gračanica lead us to the conclusion that the first depiction with the Virgin, is an extended form of the iconographic motif of the I *Eothinon* presented in the second depiction. It reflects the conception we find in Patristic texts from the 14th century, that the Theotokos was the first to meet Christ after the Resurrection.[17]

During this period the Virgin is also mentioned in ecclesiastical literature as one of the Myrrhophores who comes to the Tomb along with other women.[18] We find the pictorial expression of this tradition also in the scene of the Appearance of Christ to the Myrrhophores (*Chairete*) in Staro Nagoričino (1316–1318) with which the cycle of *Eothina* begins at the eastern part of the south wall of the bema. The third of the Myrrh-bearers, who is portrayed upright with a halo, is equated with the Theotokos, while the other two are in the act of revering Christ (*Proskenysis*).[19] The three Myrrhophores are also depicted in a similar way in the frescoes of St. Prochor Pčinjski, which have been ascribed to Michael Astrapas and are almost contemporaneous with those in Staro Nagoričino.[20]

The Appearance of Christ on the Mount in Galilee (I *Eothinon* Mt. 28, 16–20). The scene[21] is depicted in the Peribleptos church at Ochrid (1294–1295)[22] (Fig.

fast 2005, 538-539, 566-568, 588, 590, 606-609, 632-634, 654-657; N. Zarras, *Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων* (unpub. PhD), Athens 2006, 55 (hereafter: Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*).

[11] B. K. Exarchos, *Τὸ παρ' ἡμῖν ἰσχύον σύστημα βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων ἐν τοῖς τακτοῖς καιροῖς δημοσίας λατρείας, Α΄. Ὁ κινητὸς κύκλος*, Athens 1935, 55–56.

[12] Among the most important examples are: Staro Nagoričino (G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* III, Paris 1962, pl. 95, 1, hereafter: Millet, Frolow, *La peinture*), Chilandar Monastery (G. Millet, *Monuments de l'Athos I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 73, 1, hereafter: Millet, *Athos*) and St. Nicetas near Skopje (Millet, Frolow, *La peinture*, pl. 45, 2).

[13] On the iconography of the scene, v. A. S. Roe, *A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatikan Library*, ArtB 23 (1941) 216–218; J. Villette, *La résurrection du Christ dans l'art chrétien du II au VII siècle*, Paris 1957, 59–87; L. Rèau, *Iconographie de l'art chrétien* II, Paris 1956, 538–550; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* III, Gütersloh 1971, 18–31 (hereafter: Schiller, *Ikonographie*); K. Wessel, *Erscheinungen des Auferstandenen*, RbK 2 (1971), cols. 377–378 (hereafter: Wessel, *Erscheinungen*).

[14] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge* I, Belgrade 1930, pl. 44c; B. Živković, *Gračanica. Les dessins des fresques*, Belgrade 1989, sch. III. 9 (hereafter: Živković, *Gračanica*); B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo*, Belgrade–Priština 1998, 124, n. 329, fig. 81 (hereafter: Todić, *Gračanica*); idem, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Belgrade 1999, 140, fig. 81 (hereafter: Todić, *Serbian Medieval Painting*); N. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine*, Zograf 28 (2001) 115, fig. 2.

[15] PG 132, col. 644CD.

[16] PG 151, col. 244 BC.

[17] *Ibid*., cols. 237D, 269C.

[18] PG 147, col. 561A.

[19] Millet, Frolow, *La peinture*, pl. 95, 1; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 140.

[20] G. Subotić, D. Todorović, *Painter Michael in the Monastery of St. Prohor Pčinjski*, ZRVI 34 (1995) 139–140, sch. 2; G. Subotić, *La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak*, Zograf 26 (1997), fig. on p. 116; Zarras, *op. cit*., 115.

[21] On the iconography of the scene, v. Schiller, *Ikonographie*, 118–120. N. Gkioles, *"Πορευθέντες"*, *(Εἰκονογραφικές παρατηρήσεις)*, Δίπτυχα 1 (1979) 104–142 (hereafter: Gkioles, *"Πορευθέντες"*).

[22] D. Ćornakov, *Po konservatorskite raboti vo crkvata Sv. Bogorodica Perivleptos (Sv. Kliment) vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 2 (1961) 75, fig. 3.

Fig. 3. Staro Nagoričino. The Appearance of Christ on the Mt. in Galilee.

2), in St. John Kaneo (after 1295),[23] in the Protaton on Mount Athos (*ca.* 1300),[24] in Staro Nagoričino (Fig. 3),[25] in Gračanica[26] and in the Chilandar Monastery (1320–1321).[27] Christ stands on a low rock at the edge of the scene, raising his right hand in a gesture of blessing or speaking, as he turns to the disciples in front of him, while in his left hand holds the rolled scroll.

On the south wall of the north aisle in Bogorodica Ljeviška is preserved a badly damaged scene that is still unidentified. G. Babić has included it within the Eothina cycle, since it forms part of a group of scenes depicting the events after the Resurrection.[28] B. Todić takes the same view, though without giving other details.[29] The figure of Christ in three-quarter profile is shown up to the height of his chest. He raises his right hand in a gesture of blessing, while his left hand holds a rolled-up scroll. The right-hand section of the scene, which probably showed the disciples, has been lost. I believe that it must have depicted the Appearance on the Mount in Galilee (*Poreuthendes*), because this is the scene that completes the *Eothina* cycle, which must portray the last Appearance of Christ to the disciples. This view is supported by the fact that the last episodes of the cycle in Bogorodica Ljeviška are depicted in an order that follows the same historical sequence found a few years later in Staro Nagoričino and in Gračanica. In these two churches the last scene of the Eothina cycle is the Appearance on the Mount in Galilee. Furthermore, the scene in Ljeviška appears to follow the same iconographic type that is found in the other churches from the time of Milutin.

On the north face of the south-east pier in St. Nicetas near Skopje (after 1321) (Fig. 4), directly below the scene showing the visit of Peter and John to the Tomb of Christ is fragmentarily preserved that is probably the scene of *Poreuthendes*.[30] From the figure of Christ on the left only the legs remain and of the disciples, depicted on the right, the first, who must be identified with Peter, contorts his body dramatically as he bows before Christ. Following the iconography of the scene at Staro Nagoričino and Gračanica, at St. Nicetas (aka Čučer) Christ must have been depicted with the right hand ges-

[23] P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, 49, 60 (hereafter: Miljković-Pepek, *Deloto*); idem, *Crkvata sv. Jovan Bogoslov – Kaneo vo Oxrid*, Kulturno nasledstvo 2 (1967), 82, sch. 3. On the date of the wall-paintings, v. T. Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περιόδου στή βαλκανική χερσόνησο καί τήν Κύπρο*, Athens 2001, 316–317 (hereafter: Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*).

[24] Millet, *Athos*, pls. 12.4, 19. 3; J. D. Stefănescu, *Iconographie de la Bible. Images bibliques commentées*, Paris 1938, pl. LXV; Gkioles, *"Πορευθέντες"*, fig. 10.

[25] Millet, Frolow, *La peinture*, pl. 97, 2; B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, 110 (hereafter: Todić, *Staro Nagoričino*); idem, *Serbian Medieval Painting*, 332.

[26] Živković, *Gračanica*, sch. III. 8; Todić, *Gračanica*, 124.

[27] Millet, Frolow, *op. cit*., pl. 62, 4.

[28] D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška,* Belgrade 1975, p. 56, sch. 12 (hereafter: Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*); B. Živković, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques*, Belgrade 1991, sch. VII. 9 (hereafter: Živković, *Bogorodica Ljeviška*).

[29] Todić, *Serbian Medieval Painting*, 312.

[30] *Ibid*., 344.

turing as though in the act of speaking, while in his left hand he held a rolled scroll.

At the Protaton Christ's halo is inscribed in a quadrangle with curved sides. During the Palaeologan period this iconographic element is often found in depictions[31] in which the divine nature of Christ is emphasized and has been interpreted as a mandorla.[32] This view is supported by the fact that in the dome of Bogorodica Ljeviška the medallion with the bust of the Pantokrator is inscribed on two acute-angled quadrangles, which are arranged diagonally one on top of the other, so as to form an eight-pointed star, and which have also been interpreted as a mandorla of light.[33]

Indeed, from the second half of the 14th century the combination of the acute-angled quadrangle with other geometric forms that represent the glory of Christ, pictorially has been fairly frequently observed in depictions of the Theophany. A characteristic example is the scene of the Transfiguration in the Paris codex with the theological works of the emperor John IX Cantacuzene, which were influenced by Hesychasm.[34] The figure of Christ is shown in an acute-angled quadrangle, which is inscribed in a rhomboid mandorla. This double mandorla is circumscribed within a circle, from the center of which rays of light shine forth.[35] In the examples we have cited, Patristic thought concerning the glory of Christ, which symbolizes the very Holiness of the Lord, is reflected in the most eloquent fashion. Metropolitan Theophanes III of Nicea (†1380/1381), defender of the ideas of Gregory Palamas, observes that the light of the *Prosopon* of the Lord is Christ himself, while the light of the garments is the light of the light of his *Prosopon* (Godhead).[36]

Consequently, in the depiction of the *Poreuthendes* in the Protaton the depiction of the mandorla only in the halo of Christ emphasizes two notions: firstly the holiness of the Risen One, who clearly manifests himself during the time of his appearances to the circle of the disciples, and secondly the trans-temporal nature of the appearances, since in them the dimension of historical time is abolished.[37] This iconographic peculiarity in the Protaton echoes the mystical current of the time and anticipates the influence of the hesychastic conceptions, which are, as a rule, reflected in the art of the later Palaeologan period, with the ornate rendering of the mandorla.

Fig. 4. Čučer. The Appearance of Christ at the Mt. in Galilee.

The III *Eothinon* reading (Mk. 16, 9–18) is the source for the scene in which *Christ rebukes the disciples* for the disbelief with which they greeted the words of the Myrrh-bearers. It is only depicted at Staro Nagoričino (1316–1318)[38] (Fig. 5) and at Gračanica[39] (1319–1321) (Fig. 6). In both depictions we find the same iconographic motif, with Christ on the right addressing the disciples on the left, raising his right hand and holding a rolled-up scroll in his left. This rare iconographic motif appeared during the Palaeologan period as part of an extension of the *Eothina* cycle, but the motif does not appear to have survived into the post-Byzantine period.[40]

The depiction of Christ rebuking his disciples for their lack of faith is found in only two churches, in which the decoration was carried out by Michael Astrapas and Eutychios and their workshop. This fact, together with

[31] See, for example, the scene of Christ as the Holy Wisdom and Angel of Great Counsel in the Virgin Peribleptos at Ochrid [Millet, Frolow, *op. cit.*, pl. 13, 2; D. I. Pallas, *Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 135–141], at Lesnovo the illustration of Psalm 148, 1–2 (S. Gabelić, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Belgrade 1999, pl. LIII, fig. 87) and at Dečani in scenes from the cycle of Genesis (V. R. Petković, Dj. Bošković, *Manastir Dečani* II, Belgrade 1941, pl. CCLII–CCLVI, CCLXI, hereafter: Petković, Bošković, *Dečani*).

[32] V. Mako, *Geometrijski oblici nimbova i mandorli u srednjovekovnoj umetnosti Vizantije, Srbije, Rusije i Bugarske*, Zograf 21 (1990) 41–59.

[33] Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 77.

[34] E. Voordeckers, *Examen codicologique du Codex Par. gr. 1242*, Scriptorium 21 (1967) 288–294; V. Djurić, *Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et le Hésychasme*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balqaniques et les courants spiritueles au XIVe siecle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec* (Belgrade 1985), Belgrade 1987, 90.

[35] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, fig. 542; Djurić, *op. cit.*, fig. 2.

[36] Ch. Sotiropoulos, *Νηπτικοὶ καὶ Πατέρες τῶν μέσων χρόνων*, Athens 1966, 163, f. 98β, vers. 1008–1010, 281.

[37] Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 81–82.

[38] Todić, *Staro Nagoričino*, 110; idem, *Serbian Medieval Painting*, 322.

[39] Živković, *Gračanica*, sch. III, 24.

[40] In Hagia Triada at Pljevlja, Montenegro (1592) (S. Petković, *The Monastery of Saint Trinity near Pljevlja*, Belgrade 1974, sch. on p. 167) the illustration of the III Eothinon includes the Appearance to Mary Magdalene, the Appearance to Lukas and Kleopas on the way to Emmaus and the last Appearance on the Mount in Galilee. The same episodes are depicted and in the Monastery of Petra [S. Sdrolia, *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17ο αιώνα*, A–B (unpub. PhD), Ioannina 2000, 217–218, fig. 118]. In the church of Panagia Chryselaiousa at Emba on Cyprus (A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 414, pl. 250) only the Noli me tangere is depicted.

Fig. 5. Staro Nagoričino. Christ rebuking the faithlessness of the disciples.

the omission of the motif from later extensive *Eothina* cycles, demonstrates the artist's close association with original artistic creations of the period and of course, the unquestionably advanced spiritual level they had attained.[41]

The Appearance of Christ to Luke and Cleopas on the way to Emmaus (V *Eothinon* Lk. 24, 13–28). At Bogorodica Ljeviška,[42] Staro Nagoričino[43], Gračanica[44] and Chilandar Monastery the narrative type of the scene prevails, [45] whose structure is based on the description of the event by the evangelist Luke. As Christ advances he turns his head back towards the two disciples and raises his hand in a gesture of speaking, while in his left hand he usually holds a rolled scroll.

At Bogorodica Ljeviška Christ is not portrayed with the usual facial features, but *en etera morfi*[46] (in another form) according to the Gospel narration. He has a youthful face with short hair and beard and we should note the *epikouritha* (tonsure) and tunic, the latter decorated with *potamoi* (decorative gold bands), which end low down on the border running around the edge of the tunic. At Staro Nagoričino, where the scene is largely destroyed, Christ is also only wearing a tunic decorated with *potamoi*. As far as we can make out, Christ does not have the features of *en etera morfi*, as he does at Ljeviška, but is portrayed as a mature man.

With the depiction of Christ *en etera morfi*, the painters were seeking pictorially to represent the transtemporal character of Christ's Theophany. According to the interpretation of the Church Fathers,[47] Christ manifests his divine nature during his meeting with the disciples. This iconographical type of Christ is used very often in representations of the Supper at Emmaus, in which, as we shall examine below, it has a symbolic character, associated with the Eucharistic character of the scene. Consequently the portrayal in the same scene at Ljeviška has been influenced by the depiction of the Supper, which is shown directly adjacent.

The Supper at Emmaus (V *Eothinon* Lk. 24, 29–31). [48] In the Virgin Peribleptos at Ochrid[49] (Fig. 7) and in Staro Nagoričino[50] (Fig. 8) Christ is depicted in the act of breaking the bread, while in Bogorodica Ljeviška[51] (Fig. 9), in Gračanica[52] and in the Chilandar Monastery,[53] Christ offers the pieces of bread as he holds his hands out to Luke and Cleopas.

In the Virgin Peribleptos at Ochrid, the Supper at Emmaus is depicted in Prothesis with the inscription IC XC O EN ETEPA ΜΟΡΦΗ.[54] Of particular iconograph-

---

[41] On the painters from Thessalonica Michael Astrapas and Eutychios, v. S. Kalopissi-Verti, *Οἱ ζωγράφοι στὴν ὕστερη βυζαντινὴ κοινωνία. Ἡ μαρτυρία τῶν ἐπιγραφῶν*, in: *Τὸ πορτραῖτο τοῦ καλλιτέχνη στὴν ὕστερη βυζαντινὴ κοινωνία*, ed. M. Vassilaki, Iráklion (1999) 122, n. 1, with bibliography until 1995. See also, Todić, *Serbian Medieval Painting*, 227–262 and passim; idem, *Signatures des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Thessalonica 2001, 643–662; E. N. Kyriakoudis, *Το κλασσικιστικό πνεύμα και η καλλιτεχνική ακμή στη Θεσσαλονίκη*, in: *ibid*., 234–236, 239–244; M. Marković, *Michael`s and Eutychios` artistic work. Present knowledge, dubious issues and direction of future research*, Zbornik Narodnog muzeja 17/2 (2004), 95-113.

[42] Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 56, fig. 13, p. 122, sch. 7; Živković, *Bogorodica Ljeviška*, sch. VII. 12.

[43] Todić, *Staro Nagoričino*, 110; idem, *Serbian Medieval Painting*, 322.

[44] S. Radojčić, *Gračaničke freske*, in: *Symposium de Gračanica. L'art byzantin au debut du XIV siècle*, Belgrade 1978, fig. 3; Todić, *Gračanica*, pl. VI.

[45] On the iconography of the scene, v. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1960², 39, 53–55, 641–642, figs. 640–642 (hereafter: Millet, *Recherches*); Shiller, *Ikonographie*, 99–101, figs. 303, 306–309, 312, 315–316; Wessel, *Erscheinungen*, cols. 386–387; I. Spatharakis, *An Exceptional Representation of the Supper at Emmaus in the Church of St. Antonios at Vrontisi, Crete*, in: *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, 252–260 (reprinted in: *Λαμπηδών, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* II, ed. M. Aspra-Vardavakis, Athens 2003, 769–784).

[46] Spatharakis (*op. cit*., 259), points out that in Bogorodica Ljeviška is found the oldest depiction of Christ *en etera morfi*, while this type of Christ is depicted earlier in the Peribleptos church in Ochrid. See also, N. Zarras, *Ο Χριστός «εν ετέρα μορφή»*, ΔΧΑΕ 28 (2007) 215, fig. 3 (hereafter: Zarras, *Ο Χριστός «εν ετέρα μορφή»*).

[47] See below, n. 96–97.

[48] On the iconography of the scene, v. Millet, *Recherches*, 53–55, 641, figs. 643, 645; H. Feldbusch, *Emmaus*, in: LCI I, cols. 622–626; Schiller, *Ikonographie*, 101–104, figs. 304–305, 308–310, 313–314, 316–317; Wessel, *Erscheinungen*, cols. 386–387; Spatharakis, *op. cit*., 249–262, 268–269, figs. 2–6, 9–13; Zarras, *op. cit*., 213-224.

[49] Miljković-Pepek, *Deloto*, 50, 80, n. 411; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 140, 143.

[50] Millet, Frolow, *La peinture* III, pl. 98, 1; Todić, *Staro Nagoričino*, 132.

[51] Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 56, fig. 13, pl. XXII, 122, sch. 7; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 142–143, fig. 77.

[52] Petković, *op. cit*. (n. 14), pl. 51b; Todić, *Gračanica*, pl. VI.

[53] W. T. Hostetter, *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery of Mt. Athos*, Belgrade 1998 (CD-ROM).

[54] Under the inscription IC XC O EN ETEPA ΜΟΡΦΗ Christ is depicted as isolated figure, either in bust form or shown down to his waist. He has short hair without tonsure, a short beard and is dressed in the usual way. In the same iconographical motif Christ is depicted in the conch of prothesis in the Protaton (A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athinai 1956, sch. on p. 24, pl. 9; E. N. Tsigaridas, *Μανουὴλ Πανσέληνος. Ἐκ τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, Thessalonica 2003, 25, fig. 90) and in the small

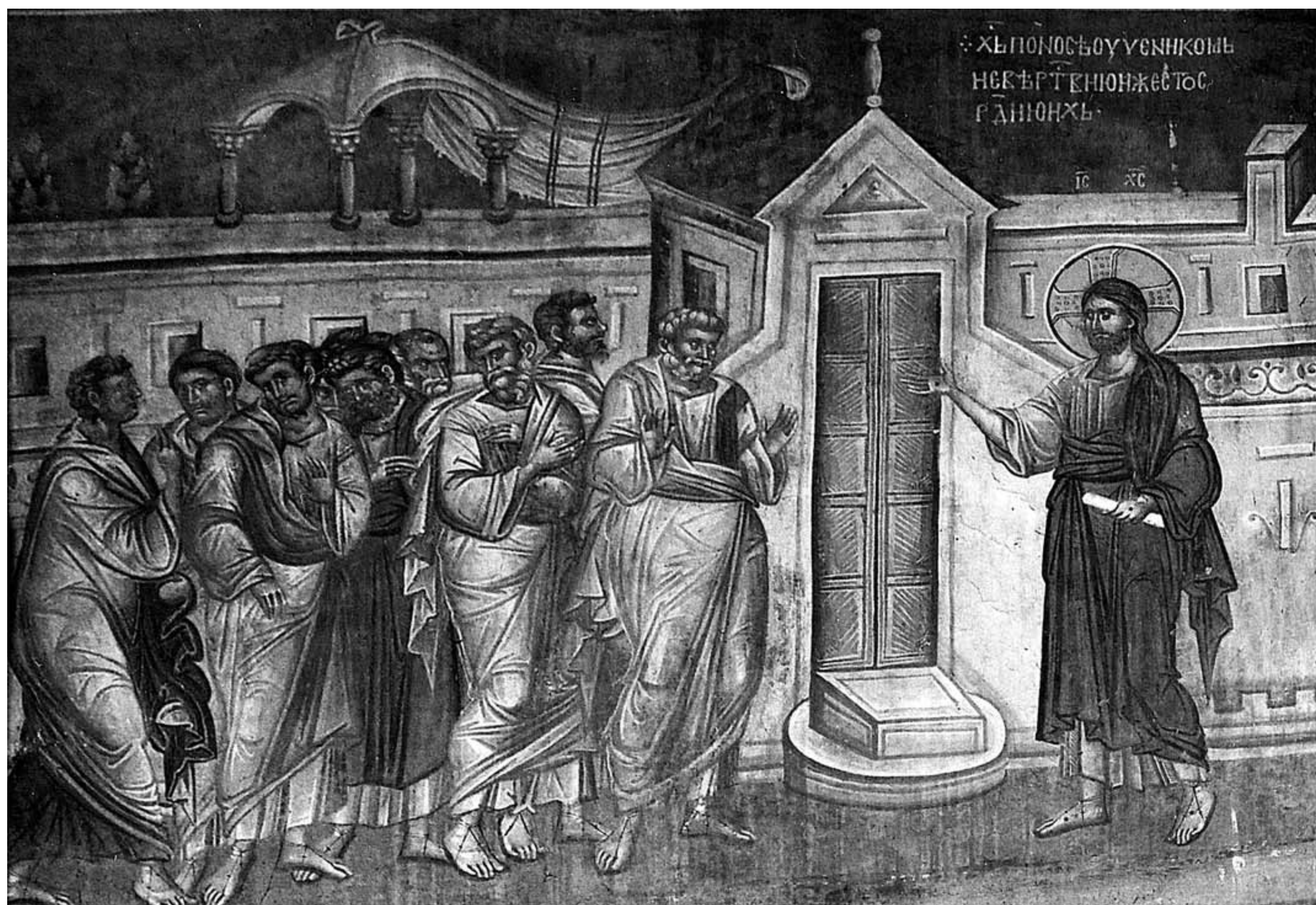


Fig. 6. Gračanica. Christ rebuking the faithlessness of the disciples.

ic interest is the depiction of Christ with short hair that comes down only to his ears, the short beard and *epikouritha*. He wears only a tunic, the neck and sleeve edges of which are decorated with small circles, picked out with pearls, enclosing crosses.[55] Between Christ and the disciples four other male figures are depicted in pairs, who should be identified as servants, since they are shown without a halo and standing.

Scholars have interpreted the iconographic type of Christ with short hair, short beard and *epikouritha*, which is already known in the middle-Byzantine period, as indicative of his sacerdotal status.[56]

In Bogorodica Ljeviška, where the inscription has been lost, Christ is depicted with the same physiognomical features. He holds out his hand and offers bread to the disciple who is still visible on the right and who is depicted much lower in height than the figure of Christ. The left section has been lost, but we can surmise that Christ was also offering bread to the other disciple with a corresponding movement. The *potamoi* running to the bottom of his purple tunic, resemble those of the sacerdotal *sticharia*. According to Symeon of Thessalonica, the *potamoi* are a distinguishing feature of episcopal sticharia.[57] S. Radojčić conjectures that the decoration of Christ's tunic, with crosses in Peribleptos and with *potamoi* in Ljeviška, in conjunction with the tonsure, underline Christ's holiness. [58]

In the Protaton on Mt. Athos,[59] the central part of the scene in the conch of diakonikon has suffered significant damage. Of the figure of Christ only a small section of his left side has survived. It is likely that Christ was depicted only in a tunic, as he is in Peribleptos and in Bogorodica Ljeviška, and part of its decoration can still be made out today. The disciple to the left receives the bread from Christ, while the one to the right holds his arms in front of his chest, with his palms turned outwards, in an expression of surprise. From the disciples' gestures we understand that Christ is stretching out his right hand to offer bread to the disciple, while his left hand must be around the level of the chest.[60]

The position of the hands in the breaking and distribution of the pieces of bread semantically links the

northwestern dome of Bogorodica Ljeviška (Živković, *Bogorodica Ljeviška*, sch. II, C3, p. 14). For the interpretation of this iconographical type, v. N. Zarras, *Ο Χριστός "εν ετέρα μορφή". Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, in: *Εικοστό Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Κατάλογος περιλήψεων*, Athens 2002, 34–35; idem, *Ο Χριστός "εν ετέρα μορφή"*, 214, fig. 1.

55 Similar circles decorate the *sakkos* of Christ the Great Archpriest in representations of the Communion of the Apostles and the Heavenly liturgy. Cf. T. Papamastorakis, *Η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–70.

56 On the representation of Christ-priest, v. A. M. Lidov, *L'image du Christ-prelat dans le programme iconographique de Sainte Sophie d'Ohride*, Arte Cristiana 79 (1991) 245–250; Papamastorakis, *op. cit.*, 67–69, with previous bibliography.

57 PG 155, col. 256BC.

58 S. Radojčić, *Die Enstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*, JÖBG 7 (1958) 115–116; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 143.

59 Miljković-Pepek, *Deloto*, 80, n. 411; V. J. Djurić, *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Belgrade 1981, 54; D. Kalomoirakis, *Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 14/15 (1989–1990) 202; Zarras, *Ο Χριστός «εν ετέρα μορφή»*, 216-217, fig. 7; Tsigaridas, *op. cit.*, 25–26.

60 Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 105.

Fig. 7. Ohrid, Virgin Perivleptos. The Supper at Emmaus.

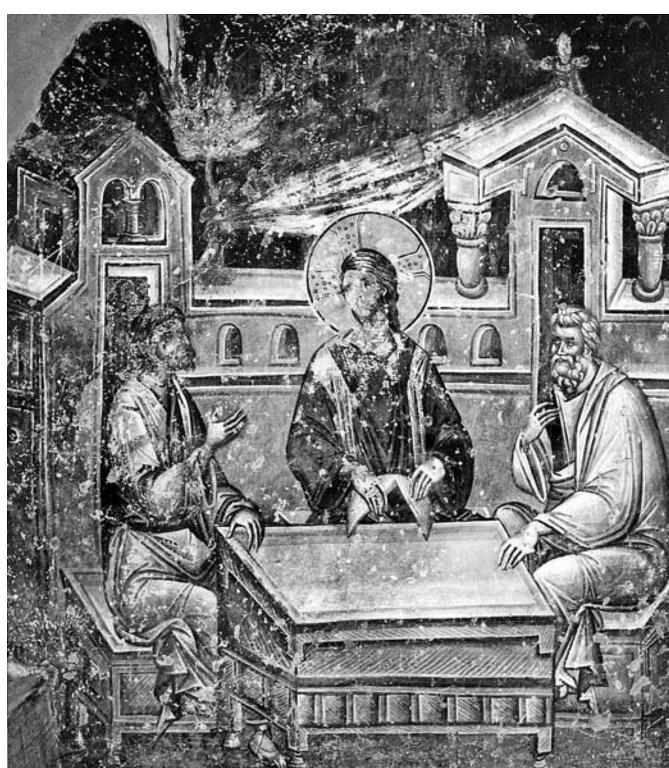


Fig. 8. Staro Nagoričino. The Supper at Emmaus.

Supper at Emmaus with the Last Supper. The presence of Christ has unambiguous Eucharistic symbolism,[61] for according to Theophanes Kerameus it symbolically connotes the revelation of Christ in the Holy Eucharist, in which the Risen Christ is eternally present.[62] Consequently, though the figure of Christ in the Supper at Emmaus has no historical foundation, it underlines his presence through time in the unceasing celebration of the Holy Eucharist. The dimension of Christ that exists outside time is represented by his youthful image, which transcends the limits of historical time and symbolizes the imperishability and eternal beauty of the Godhead.[63]

The Eucharistic character of the depiction is clearly shown by its location in the sanctuary. In St. Antonios at Vrontisi in Crete (the end of 14th c.) the depiction of the Supper at Emmaus is depicted on the apse of the bema. [64] The scene, as has already been observed,[65] forms an integral part of a wider composition of liturgical themes, which start from the upper part of the vault of the bema with the composition of the Heavenly liturgy, and continue in the apse with the Communion of the Apostles and the Supper at Emmaus.

The Appearance of Christ ton thiron kekleismenon – Behind the Closed Doors (VI *Eothinon* Lk. 24, 36–40).[66] In the passages from Luke and John this episode is described in the same way, except for one difference. In the narration of the first evangelist Christ blesses the frightened disciples, while according to John (*Eothinon* IX) Christ shows the disciples the wounds of his Passion. In the churches from the reign of Milutin the passage of John is more frequently illustrated, as will be discussed below.

In the north aisle of Bogorodica Ljeviška, among the scenes of the appearances after the Resurrection, there survives a small section of a ruined scene that still remains identified.[67] Christ holds out his left hand to one side and blesses the disciples who are at the right of the scene. It is likely that his right hand was also depicted in the same way. Consequently, Christ must have been shown frontally, blessing the apostles on both sides, with his two hands. This portrayal is typical of Christ in all the monuments, in which the pericope from Luke is illustrated. [68] Consequently, the partially surviving scene at Ljeviška, must depict the Appearance of Christ *ton thiron kekleismenon*.

In the church of the Ascension at Žiča (*ca.* 1310) the scene in question no longer exists. According to the drawing made by M. Valtrović and D. Milutinović,[69] it was depicted under the tympanum of the north wall,

[61] On the Eucharistic symbolism of the Supper at Emmaus, see S. Radojčić, *Der Klassizismus und Tendenzen in der Malerei des 14 Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslaves und den Rumänen*, in: *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines* (*Bucarest 6–12 Septembre 1971*) I, Bucharest 1974, 192; Djurić, *op. cit.*, 54–55; D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine*, Paris 1995, 60–61, n. 153; B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, Beograd 1989, 254; idem, *Serbian Medieval Painting*, 142–143.

[62] PG 132, col. 657C.

[63] On this topic, v. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 108–109, n. 114–115; D. I. Pallas, *Ο Χριστός ως Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας*, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 119–144.

[64] K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, fig. 71; Spatharakis, *op. cit.*, 260, fig. 2, 4. On the dating of the wall-paintings at the end of the 14th century, v. Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 150–151.

[65] Papamastorakis, *op. cit.*, 150.

[66] On the iconography of the scene, v. W. Medding, *Erscheinung Christi vor den Aposteln*, in: LCI 1, cols. 671–672; Schiller, *Ikonographie*, 104–108; Wessel, *Erscheinungen*, col. 383; Gkioles, *"Πορευθέντες"*, 123–125, 130–142.

[67] Babić (*Bogorodica Ljeviška*, 122, sch. 12) includes the scene in the cycle of Appearances and records it as an appearance of Christ to the apostles.

[68] See, for example, St. Apostles at Peć (Petković, *La peinture*, II, pl. XXVI), Sopoćani (Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 3, 3; V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1963, pls. XXIV–XXV), Panagia Hodegetria at Peć [M. Ivanović, *Bogorodičina crkva u Pećkoj patrijaršiji*, Belgrade 1972, pl. 32; eadem, *Crkva Bogorodice Odigitrije u Pećkoj patrijaršiji*, SKM II–III (1972–1973) 144, fig. 33], Dečani (Petković, Bošković, *Dečani*, pl. CCXIX) and Curtrea de Argeş (O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtéa de Argeş* I–II, Paris 1931, 72–73, pl. XXXVII).

[69] *Izlozi srpskog učenog društva*, Belgrade 1978, 198.

beside the scene of the Incredulity of Thomas, in accordance with the established iconographic motif.[70] V. Djurić[71] supported the view that the iconographical programme of the Holy Apostles at Peć (*ca.* 1260), the oldest church in the new Archiepiscopal see of the Serbian Church, followed the programme of the Holy Sion at Jerusalem,[72] which was also dedicated to the Holy Apostles.[73] This programme was carried out by Arsenius, the second Archbishop of the newly-established Serbian Church. Furthemore, Djurić stated that the iconographical programme of Žiča during the second phase of the wall-paintings in about 1310, was carried out according to that of the first phase in 1220, as well as the programme of the Holy Apostles at Peć.[74] Consequently, the depiction of the iconographic theme of the Appearance *ton thiron kekleismenon*, as well as the Incredulity of Thomas, both in the Holy Apostles and at Žiča, are a result of the influence of Palestinian iconography, according to Djurić. [75] Owing to its link with the church of Sion at Jerusalem, Žiča is referred to in the sources as *the mother of churches*.[76] If we accept these views, it follows that the destroyed scene of the Appearance of Christ *ton thiron kekleismenon* at Žiča, which is fragmentarily known to us from the drawing made by Valtrović and Milutinović, had the same iconographic scheme as that of the original scene in the church, which we can indirectly reconstruct from the still-surviving copy in the Holy Apostles at Peć.

The meal with fish and honey (VI *Eothinon* Lk. 24, 41–43). According to the tradition,[77] the church of Sion was constructed at the *locus sanctus* known as the *hyperoon* (Upper Room), where the Appearance *ton thiron kekleismenon* and the meal with the disciples occurred. For this reason some scholars[78] have suggested that the

Fig. 9. Bogorodica Ljeviška. The Supper at Emmaus.

Fig. 10. Staro Nagoričino. The meal with fish and honey.

[70] For the scene, v. V. R. Petković, *Spasova crkva u Žiči. Arhitektura i živopis*, Belgrade 1912, 51–52; V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrade 1967, 163 (hereafter: Djurić, *La peinture serbe*); B. Todić, *Najstarije zidno slikarstvo u Svetim apostolima u Peći*, ZLU 18 (1982) 26–27 (hereafter: Todić, *Sveti Apostoli u Peći*); idem, *Mileševa i Žiča. Tematske i ikonografske paralele*, in: *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Belgrade 1987, 87–88; idem, *Serbian Medieval Painting*, 154–155; idem, *Topografigija žičkih fresaka*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, Kraljevo 2000, 114, fig. 2.

[71] Djurić, *La peinture serbe*, 162–163; idem, *Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba*, in: *Sava Nemanjić – Saint Sava. Histoire et Tradition*, Belgrade 1979, 252–253. See also, Todić, *Sveti Apostoli u Peći*, 21.

[72] On the church of Sion, v. A. Heisenberg, *Ikonographische Studien*, München 1922, 94–99; H. Vincent, F. M. Abel, *Jerusalem. Recherches de topographie, d'archeologie et d'histoire II. Jerusalem nouvelle*, Paris 1914, 421–459; H. Plommer, *The Cenacle on Mount Sion*, in: *Crusader Art in the Twelfth Century*, ed. J. Folda, Oxford 1982, 139–149, pls. 6.1a–6.16b; B. Pixner, *Church of the Apostles Found on Mt. Zion*, Biblical Archaeology Review 16/3 (1990) 17–36; K. Bieberstein, H. Bloedhorn, *Jerusalem. Grundzüge der Baugeschichte von Chalkolithikum bis zur Frühzeit der osmanischen Herrschaft* II, Wiesbaden 1994, 120–127.

[73] Vincent, Abel, *op. cit.*, 448 ff.

[74] V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Münich 1976, 68, n. 50 (hereafter: Djurić, *Byzantinische Fresken*); V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Belgrade 1990, 48–51. See also, S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, 63; Todić, *Serbian Medieval Painting*, 156.

[75] The same view is expressed from Todić, *op. cit.*, 155–157.

[76] The same name is borne of course by the church of St. Apostles in Peć, because of its iconographic links with the church of Sion. Cf. Djurić, *La peinture serbe*, 162; Todić, *op. cit.*

[77] This tradition is confirmed by Hesychios of Jerusalem, cf. PG 93, col. 1445B, 1448B. See also, Vincent, Abel, *op. cit.*, 474.

[78] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966, 46; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 91–92; B. Todić, *Tema Sionskoj cerkvi v hramovnoj dekoracii XIII–XIV vv.*, in:

Fig. 11. Gračanica. The meal with fish and honey.

scene in which Christ eats fish and honey, must be depicted in the church of Sion together with the Appearance *ton thiron kekleismenon* or the Incredulity of Thomas.

In Staro Nagoričino[79] (Fig. 10), in Gračanica[80] (Fig. 11) and probably in St. Nicetas near Skopje (*ca.* 1322)[81] is found the *hieratic* iconographic type of the scene, with Christ facing forward, in front of a closed door, stretching out his hand above the food that is being offered to him on plates by the first two disciples from each group on either side of him. This type is a seminal work of the Palaeologan period, directly or indirectly linked with the artistic productions of Michael Astrapas and Eutychios.

The scene is depicted later in the Holy Trinity in Manasija (1407–1413),[82] but in a way that suggests a different iconographic model from that used by the above artists, one that also manifests a different ideological basis, since emphasis is given to the meal.[83]

Over the long period of time (approximately 90 years) that separates St. Nicetas near Skopje from Manasija, the scene in which Christ eats fish and honey is only found in the southern Peloponnesus. In the Panagia Hodegetria (Afendiko) in Mistra (2nd decade of the 14th c.),[84] Christ is depicted in three-quarter profile, surrounded by the disciples, while he eats from the plates held out by the first two figures in the right-hand group, while in his left hand he holds a rolled-up scroll under his folded-back garment (Fig. 12). This iconographic type, which I would call *narrative*, proliferates in the area of the Despotate of the Morea because of the influence of the Panagia Hodegetria.[85] It is quite different from the motif established in the churches from the time of Milutin.

The fact that this motif already exists in western works from the middle-Byzantine period,[86] together with the similarities observable between these works and those in churches in Serbia, are compelling reasons for us to explain its presence in churches from the time of Milutin and in Manasija as a result of western influences.

The Appearance of Christ to Mary Magdalene (VIII *Eothinon* Jn. 20, 15–17). In Staro Nagoričino[87] and Gračanica[88] (Fig. 13) is found the *eastern* iconographic type of the scene.[89] Christ is depicted next to Mary Magdalene, in conversation with her. This configuration was significantly influenced by the theological environment created by the interpretations of Scripture by the Fathers of the eastern Church. According to these, with the words *Mi mou aptou* (Do not touch me) Christ does not forbid Mary Magdalene to touch him, but rather seeks to prepare and initiate her into the new circumstances that have been brought about by the fact of his Resurrection, as far as the relationship of the God-Man with the world is concerned. The meeting of Christ and Mary Magdalene is interpreted in this way by St. John Chrysostom,[90] St. Cyril of Alexandria[91] and Theophanes Kerameus.[92]

The *western* type, with Christ standing back from Mary Magdalene in order to avoid her touch, such as we

Ierusalim v russkoj kul'ture, Moskva 1994, 34–36; idem, *Serbian Medieval Painting*, 157.

79 Idem, *Staro Nagoričino*, fig. 69 (general view of the north wall – fourth zone on the right). See also, Miljković-Pepek, *Deloto*, 59, sch. IX.

80 Petković, *Peinture serbe*, II, pl. LXXIX; Todić, *Gračanica*, 124, fig. 44.

81 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 344. The scene on the south side of the NE pier has suffered significant damage.

82 V. J. Djurić, *Resava*, Belgrade 1963, p. XV, pl. 42; B. Živković, *Manasija. Les dessins des fresques*, Belgrade 1983, sch. IV.3.

83 Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 129–130.

84 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des eglises de Mistra*, Paris 1970, 28, 31, fig. 11.

85 In Evangelistria at Mistra (early 15th c.), in St. Apostles (1370–1390) and in St. George at Leondari (1375–1376). Cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 136, 1; Dufrenne, *op. cit.*, 17, 28; O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos, Laconie*, Athènes 2002, 145–148, fig. 39.

86 See, for example, the ivory panel in Darmstadt and the Egbert Evangelistar. Cf. Schiller, *Ikonographie*, 107, fig. 276; F. J. Ronig, *Codex Egberti. Das Perikopenbuch des Erzbischops Egbert von Trier* (977–993), Trier 1977, f. 89.

87 Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 95, 1; Miljković-Pepek, *Deloto*, fig. 150.

88 Petković, *op. cit.*, pl. LXXXVIII.

89 On the iconography of the scene, v. Millet, *Recherches*, 540–554; Schiller, *Ikonographie*, 3, 91–95; Wessel, *Erscheinungen*, cols. 379–382; A. Kalliga-Geroulanou, *Ἡ σκηνὴ τοῦ Μὴ μου ἅπτου στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα καὶ ἡ μορφὴ ποὺ παίρνει τὸν 16ο αἰώνα*, ΔΧΑΕ Δ'/Γ' (1962–1963) 203–230; N. Zarras, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στην παράσταση της Εμφάνισης του Χριστού στη Μαρία Μαγδαληνή*, in: *Γ' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου* (Rethymnon, 22–24 September 2000), Rethymnon 2002, 122–124; idem, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 140–149.

90 PG 59, col. 469.

91 PG 74, col. 696C.

92 PG 132, col. 680A.

find in Dečani,[93] has a different theological basis. In western ecclesiastical writings Mary Magdalene is identified with the sinful woman who anoints Jesus during the dinner held in his honour by the Pharisee, as Pope Gregory I relates in his 33rd homily on the Gospels.[94]

In Gračanica Christ is shown in a star burst mandorla, which is in turn enclosed in an oval. The mandorla in scenes depicting the appearances of Christ (*Theophanies*) symbolizes the eternal luminous light of the Resurrection,[95] surrounding the figure of the Lord with rays as it diffuses his divinity. An example of this is found in Gračanica.

In the Patristic writings of the Palaeologan period we find that the light of the Godhead of the Risen Christ is identified with the light that surrounds the figure of Christ during His Transfiguration on Mt. Tabor. Light, as a physical expression of divine glory, is according to St. Gregory Palamas[96] the light of the Transfiguration, the glory of God, which the disciples saw on Tabor. This light according to Theoleptos of Philadelphia (1250–1322)[97] "opens" the spiritual eyes of Luke and Cleopas to the *Theophany* at Emmaus.[98]

The ornate representation of the mandorla in Gračanica, like those found in depictions of the Transfiguration, can be considered the pictorial representation of these conceptions of Christ's appearances after the Ressurection, as they were formulated by the leading exponents of Hesychasm. In any case, we know that hesychastic theology concerning the Light of Tabor influenced its pictorial representation in the iconography of the Transfiguration with the form of geometric shapes. Furthermore, both in Gračanica and in other churches included in the artistic output of Michael Astrapas and Eutychios, the influence of hesychastic ideas has been identified[99] in the rendering of the light in the Pantokrator's mandorla in the decoration of the dome.

Christ shows the disciples the wounds of his Passion (IX Eothinon Jn. 20, 19–23). The scene is found in Bogorodica Ljeviška (Fig. 14),[100] Staro Nagoričino (Fig. 15),[101] Gračanica (Fig. 16)[102] and in Chilandar Monastery.[103] Christ is shown facing forward in front of a closed door, flanked by disciples and holding out his hand with the wounds of his Passion.

In Bogorodica Ljeviška the scene is rendered in an unusual way. Christ is shown elevated above the head of his anxious disciples, showing the marks of the Passion in the hands and side, as described in the Gospel pericope from John. As has already been pointed out, the elevation of Christ at the moment he appears to the disciples, is only mentioned in the pericope from Luke (24, 51), showing the Ascension of Christ immediately after his appearance before the disciples.

The singularity of the depiction in Ljeviška is both in the absence of basic iconographical elements usually found in the motif, such as the closed doors, and in the introduction of elements from the iconography of the Ascension. For example, the elevation of Christ, as well as the poses and gestures of the disciples as they gaze upward in astonishment, are strongly reminiscent of corresponding poses and gestures in the iconography of the Ascension. This view is confirmed by the fact that in the post-Byzantine wall-paintings in the first narthex of the Monastery of John the Forerunner in Serres (1630), the artist illustrating the 6th Eothina Gospel, will link the Blessing of the disciples with the Ascension.[104]

The Appearance of Christ at Lake Tiberias (X *Eothinon* Jn. 21, 1–11). The scene[105] is found in Bogorodica Ljeviška,[106] in Staro Nagoričino (Fig. 17),[107] in Gračanica (Fig. 18)[108] and in Chilandar Monastery.[109] Christ is shown on the shore of the lake and as a rule is raising his hand as though to speak. In his left hand holds a rolled-up scroll. Next to Christ's feet the glowing embers are shown with the fish and bread. The remaining section is occupied by the boat with the disciples.

In Bogorodica Ljeviška there is a detailed depiction of all the minor episodes that accompany the Appearance at Lake Tiberias. However, the main scene on the north wall of the Prothesis has been almost entirely lost with only the right-hand part of the figure of Christ still surviving. The lack of further iconographical elements does not permit us to make a thorough study. However it should be emphasized that Ljeviška is the first surviving example in monumental painting of the depiction of this theme in the Sanctuary. Immediately adjacent to the eastern wall is illustrated verse 9 of the passage from John: *ὡς οὖν ἀπέβησαν εἰς τὴν γῆν, βλέπουσιν ἀνθρακιάν κειμένην καὶ ὀψάριον ἐπικείμενον καὶ ἄρτον.* This particular episode, which follows the miraculous catch of fish and precedes the meal, is, according to the surviving monuments, only depicted as an isolated scene at Ljeviška. The position of the scene in this place clearly emphasizes its Eucharistic character. The same scene is linked with that of the meal in the Hagia Sophia at Trebizond (1250–1260).[110]

93 Petković, Bošković, *Dečani*, pl. XXIV. This type is also found in St. Sava of Kyriotissa (third quarter of the 14th century) in Veroia, cf. Th. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της. Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Athens 1994, 181–182, 260–26, pl. 54d.

94 PL 76, cols. 1238D–1239A.

95 PG 94, col. 1101 A.

96 Gregory Palamas, *Ὑπέρ τῶν ἱερῶς ἡσυχαζόντων*, ed. P. Christou, 2, Thessalonica 1982, 642–643.

97 I. K. Grigoropoulos, *Θεολήπτου Φιλαδελφείας τοῦ Ὁμολογητοῦ (1250–1322). Βίος καὶ ἔργα*, Β', Katerini 1996, 290–302.

98 Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 144; Zarras, *Ο Χριστός «εν ετέρα μορφή»*, 222.

99 Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 284–297.

100 Panić, Babić, *Bogorodica Ljeviška*, 122 sch. 7, fig. 14; Živković, *Bogorodica Ljeviška*, sch. VII. 15; Gkioles, *"Πορευθέντες"*, 134, n. 101.

101 Todić, *Serbian Medieval Painting*, 322.

102 Živković, *Gračanica*, sch. III, 30.

103 Millet, *Athos*, pl. 62, 4.

104 A. Xyngopoulos, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρά τάς Σέρρας*, Thessalonica 1973, 77, pls. 66, 69. Gkioles, *"Πορευθέντες"*, 135.

105 On the iconography of the scene, v. Millet, *Recherches*, 571–576; Schiller, *Ikonographie*, 114–117; *LCI*, 4, col. 301–303; Wessel, *Erscheinungen*, cols. 387–388.

106 Panić, Babić, *op. cit.*, 121, sch. 5; Živković, *Bogorodica Ljeviška*, sch. VII, 2.

107 Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 96, 2; Todić, *Staro Nagoričino*, 132, fig. 62.

108 Petković, *Peinture serbe*, II, pl. LXXIX.

109 Millet, Frolow, *op. cit.*, pl. 63, 1.

110 D. T. Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 125, 171–172, 235–244, fig. 88, pls. 47–48; A. Eastmond, *Art*

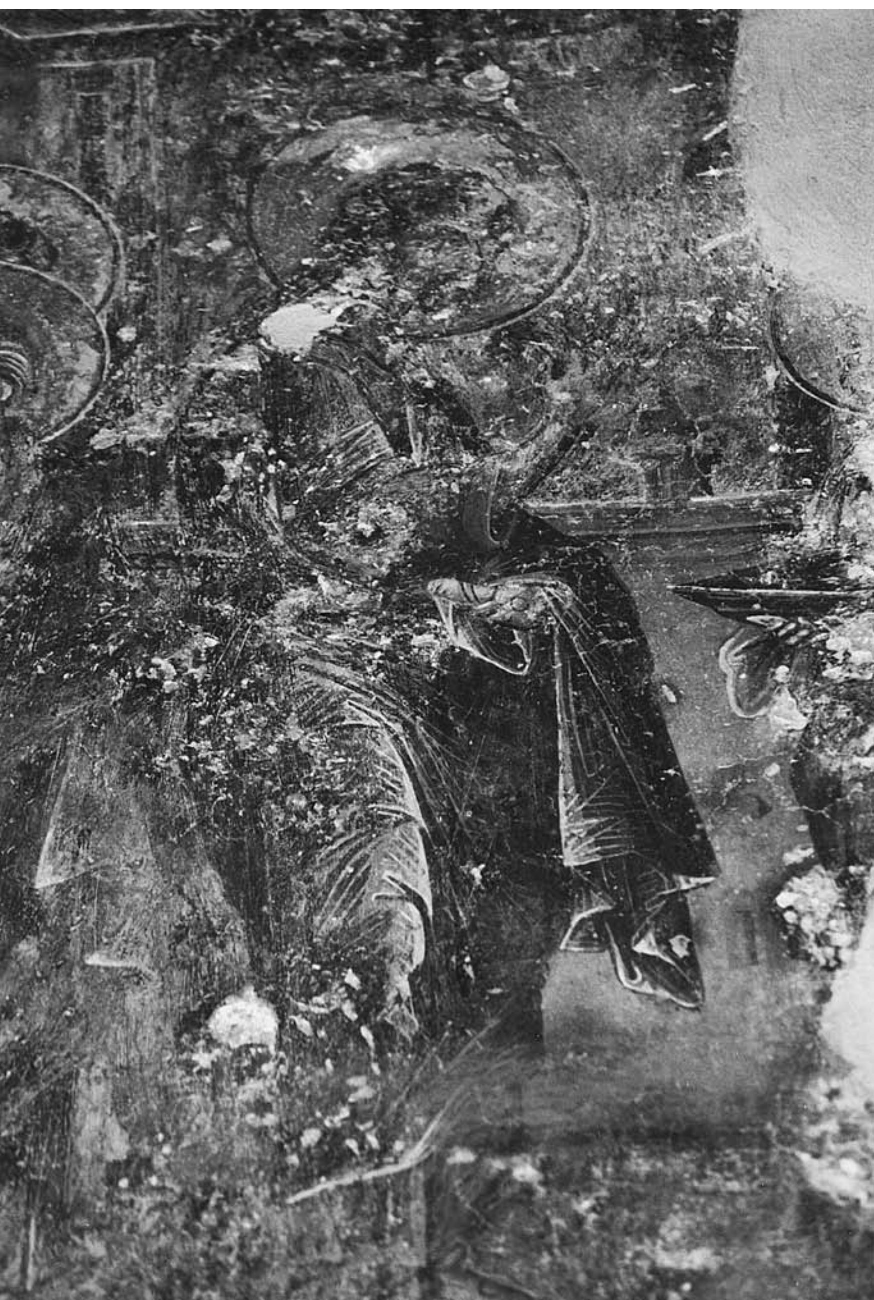


Fig. 12. Mistras, Panagia Hodegetria. The meal with fish and honey.

In Staro Nagoričino[111] (Fig. 19) is depicted the episode of the apostles carrying the net, from the boat to the shore, as related in John (21, 8). The seven disciples carry the net on their shoulders and make their way towards Christ. Judging from his physiognomical features, the first of these must be Peter, whose presence is confirmed by the Gospel pericope (21, 11). In middle-Byzantine iconography we only find the scene of the nets being dragged by Peter, or with the help of the other disciples. In Dečani the episode of the transportation of the nets is not shown as an isolated scene, but forms part of the Appearance by Lake Tiberias.[112]

and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond, Birmingham 2004, 110–111, pl. IX, fig. 83.

[111] Todić, *Staro Nagoričino*, 110, fig. 61; idem, *Serbian Medieval Painting*, fig. 78.

[112] B. V. Popović, *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, Belgrade 1995, 83–84; B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Belgrade 2005, 389; Zarras, *Ο κύκλος των εωθινών Ευαγγελίων*, 168, fig. 145.

The meal at Tiberias (X *Eothinon* Jn. 21, 12–14). In Bogorodica Ljeviška[113] (Fig. 20) the scene is depicted on the south wall of the Prothesis. Christ stands on the left, blessing with his right hand and holding in his left the bread and the fish, which he holds out to three disciples. Christ is represented in a similar manner in the Monastery of Spaš Mirožski at Pškov.[114]

Next to the depiction of the meal in Ljeviška, Christ is shown with three disciples. This badly damaged scene, has been identified[115] with the third appearance of Christ to the disciples, which is more generally called by John (21, 14) the Appearance at the Lake Tiberias and consequently all the episodes that form part of it are classified under this name. The artist most probably depicts the moment when Christ summons the disciples to eat.[116] This view is supported by the fact that the same episode is depicted in a similar manner in Par. gr. 74, f. 212.[117] It should be observed that in the Paris codex the summons to the disciples is placed after the Appearance at Lake Tiberias and before the Supper, exactly as it is in Bogorodica Ljeviška.

In Patristic texts the Eucharistic character of the meal at Lake Tiberias is emphasized, since the use of bread and fish refer to the liturgical life of the ancient Church. The gesture of Christ at Ljeviška, offering the bread and the fish to the disciples while blessing them with his right hand, links the meal at Lake Tiberias with the Divine Liturgy.[118] Indeed, Gregory Palamas[119] states that with the gesture of blessing the bread Christ affirmed his identity. The depiction of the meal in the Prothesis at Ljeviška is fully justified by the Eucharistic character of the theme.

The dialogue of Christ with Peter (XI *Eothinon* Jn. 21, 15–19). The scene is known in western works of art from the 9th century,[120] while in Byzantine art the theme[121] appears during the Palaeologan period.

In Bogorodica Ljeviška,[122] where the scene has been destroyed, Christ is depicted on the left. He raises his right hand and in his left hold a rolled-up scroll. G. Babić[123] stated that in the now lost right-hand section Peter would have been depicted with the apostles behind him. Consequently, the scene in Ljeviška follows the iconographic motif that is also found in later depictions

[113] Panić, Babić, *op. cit.*, 121, sch. 5; Živković, *op. cit*, sch. VII. 2.

[114] Millet, *Recherches*, 573–574, fig. 607; V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 102, fig. 79.

[115] Panić, Babić, *op. cit.*, 54, fig. 11; Živković, *op. cit.*, sch. VII. 3.

[116] Zarras, *op. cit.*, 179–180.

[117] H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, pl. 186.

[118] PG 74, col. 749A.

[119] PG 151, col. 301D.

[120] Schiller, *Ikonographie*, 117–118, figs. 383–384.

[121] On the iconography of the scene, v. Schiller, *op. cit.*, 117–118; H. Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, n. 219, with the previous bibliography.

[122] Panić, Babić, *op. cit.*, 54, sch. 11 and 121, sch. 5.

[123] *Ibid.*, 56.

of the theme, as in Dečani[124] and the Panagia Gouverniotissa in Crete.[125]

Peter asks Christ about John (XI *Eothinon* Jn. 21, 20–25). The scene is an original work of the Palaeologan period, which is only found in churches from the time of Milutin. In Staro Nagoričino (Fig. 21)[126] and in Gračanica (Fig. 22)[127] it is depicted on the north wall of the Bema, before the last Appearance of Christ on the mountain in Galilee. As Christ moves forward he turns back to answer Peter's question, as the latter shows Him John, who is following with the other disciples. In St. Niketa near Skopje the artist places the figures in a different way from their positions in the above mentioned churches. Peter is further away from the other figures and is almost next to Christ as he walks. They converse together in a lively manner, as is apparent from the expression on their faces and their gestures. John follows further behind with the other disciples. In this way the artist, who is faithful to the details of the text, wishes to give the impression that John is not taking part in their conversation, as Peter secretly but eagerly asks Christ what life has in store for John. The inscription which annotates the depiction is Christ's severe response to Peter according to Jn. 21, 22: **гл(агол)е петрь і(исоү)с(о)ви: а ѡв⟨ь⟩ ⟨ч⟩(ьто) ыще⟨т⟩ аще хоще да и ть прѣбии[в]-а⟨ѥ⟩ть докле догꙋ, що то тебе ти иди и по мнѣ** (Јован 21, 21-22).[128]

The atmosphere created by the expression and gestures of the figures depicted is eloquently reflected in the interpretations of the scene found in Patristic writings, of which those of Cyril of Alexandria[129] and Nikephorus Kallistus Xanthopoulos[130] are the most representative.

3. The place of the Eothina cycle in the churches' iconographic programme and the influence of the liturgical use of the sources in the arrangement of the scenes

It is apparent from the surviving examples that Bogorodica Ljeviška contained the first extended *Eothina* cycle, with twelve or thirteen scenes, of which six are in the nave, four in the Prothesis and two in the north aisle.[131] The inclusion of the cycle, with such a large number of scenes, in the iconographic programme of the Byzantine church was a pioneering undertaking in its time, largely due to the artistic personality of Michel Astrapas.

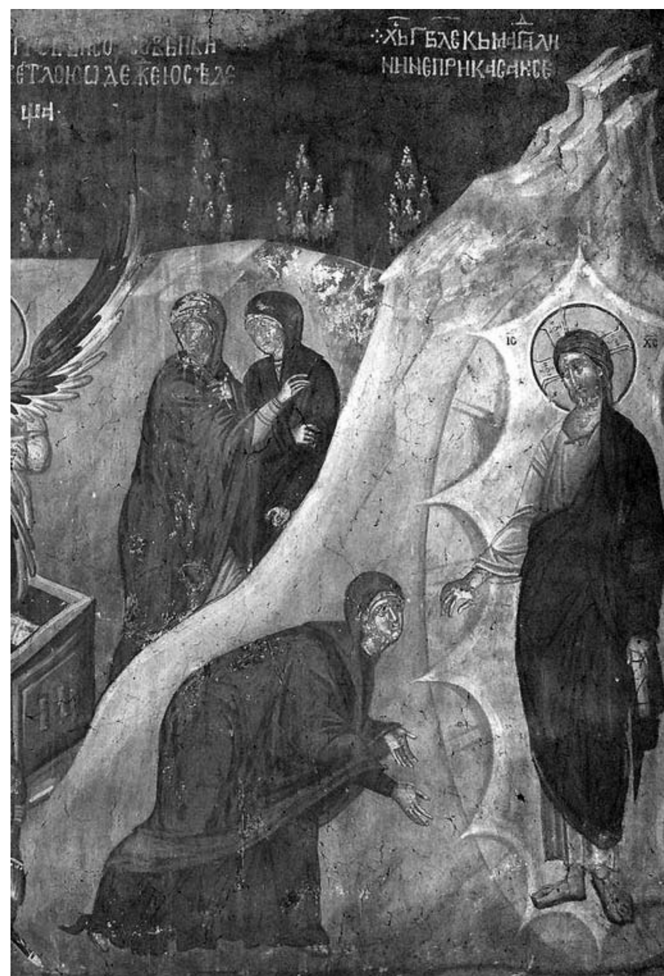


Fig. 13. Gračanica. The Appearance of Christ to Mary Magdalene.

Fig. 14. Bogorodica Ljeviška. Christ shows the disciples the wounds of his Passion.

[124] Petković, *La peinture*, II, pl. CXXVIII.

[125] M. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Krete,* London 1986 (unpublished doctoral disertation), 225, fig. 166.

[126] Millet, Frolow, *op. cit.*, pl. 97, 2; Todić, *Staro Nagoričino*, 110, fig. 87.

[127] Todić, *Gračanica*, 124; idem, *Serbian Medieval Painting*, 332. The same iconographic motif is found and in Curtea de Argeş, cf. Tafrali, *op. cit.* (n. 67), pl. XXXVI, 2.

[128] The same inscription is found in Curtea de Argeş judging by the French translation from Stefănescu, *op. cit.* (n. 24), 26.

[129] PG 74, col. 753BC.

[130] PG 145, col. 740D.

[131] R. Hamann – Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1976, sch. 24, IV, 1–2, 25, IV, 4–7. The scenes in the prothesis are not recorded.

Fig. 15. Staro Nagoričino. Christ shows the disciples the wounds of his Passion.

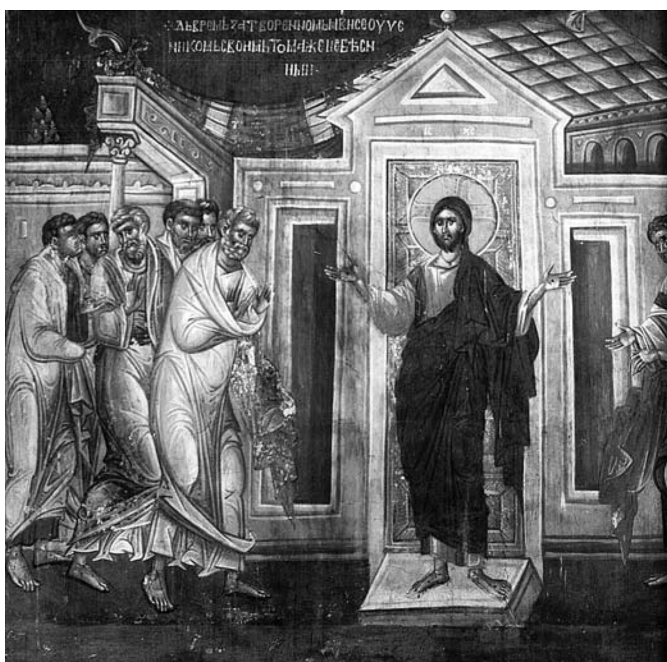


Fig. 16. Gračanica. Christ shows the disciples the wounds of his Passion.

The arrangement of the scenes from the cycle on the side walls of the central aisle at Ljeviška was to some extent determined by the liturgical use of the sources. On the south wall the events depicting the visit of the Myrrh-bearing Women to the Tomb are an unusual combination of the I and II *Eothina*, which are read at *Orthros* on the Sunday of Thomas and the Liturgy on the Sunday of the Myrrhophores. On the north wall opposite, the events linked to Christ's appearance at Emmaus are depicted (the journey, the Supper, the announcement of

Fig. 17. Staro Nagoričino. The Appearance of Christ at Lake Tiberias.

the Resurrection) as described in the V *Eothinon*, which is read on the following Sunday of the Paralyzed Man. The cycle continues in the Prothesis, where the artist has depicted Christ's appearance at Lake Tiberias (X *Eothinon*) and the events connected with this. The location of the meal at Tiberias on the south wall of the Prothesis is justified by the Eucharistic nature of the theme. For the same reason, in several churches the scenes depicting meals are located in the Sanctuary. Examples of this are the location of the Supper at Emmaus in the Prothesis of the Peribleptos in Ochrid, in the conch of the diakonikon in the Protaton and in the Chilandar Monastery.

Soon after painting Bogorodica Ljeviška, Michael Astrapas and Eutychios went on to complete the Eothina cycle at Staro Nagoričino,[132] uniting the three parts of the cycle as at Ljeviška, in a continuous frieze-like band that runs along all the walls. The cycle begins on the south wall of the Bema, continues on the south and north walls of the nave and comes to an end on the north wall of the Bema.[133] In accordance with artistic developments of the time regarding depictions of narrative elements, the *Eothina* cycle was presented in its most advanced form, comprising sixteen scenes derived from the iconography of the eleven *Eothina* pericopes.

A basic aim of the painters at Bogorodica Ljeviška and at Staro Nagoričino was to depict the cycle in such a way that the influence of the liturgical use of the sources was apparent, while preserving the historical sequence of

---

[132] For a general treatment of the work of Michael Astrapas and Eutychios in Staro Nagoričino, v. Miljković-Pepek, *Deloto*, 120–200; Radojčić, *op. cit* (n. 78), 102–105; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, 57–60, 68–98, 110–121; Todić, *Staro Nagoričino*, 127–137; idem, *Serbian Medieval Painting*, 235 ff.

[133] Hamann – Mac Lean, Hallensleben, *op. cit*., sch. 32, V, 1–9, 33, V, 10–15; Todić, *Staro Nagoričino*, 107–110; idem, *Serbian Medieval Painting*, 322.

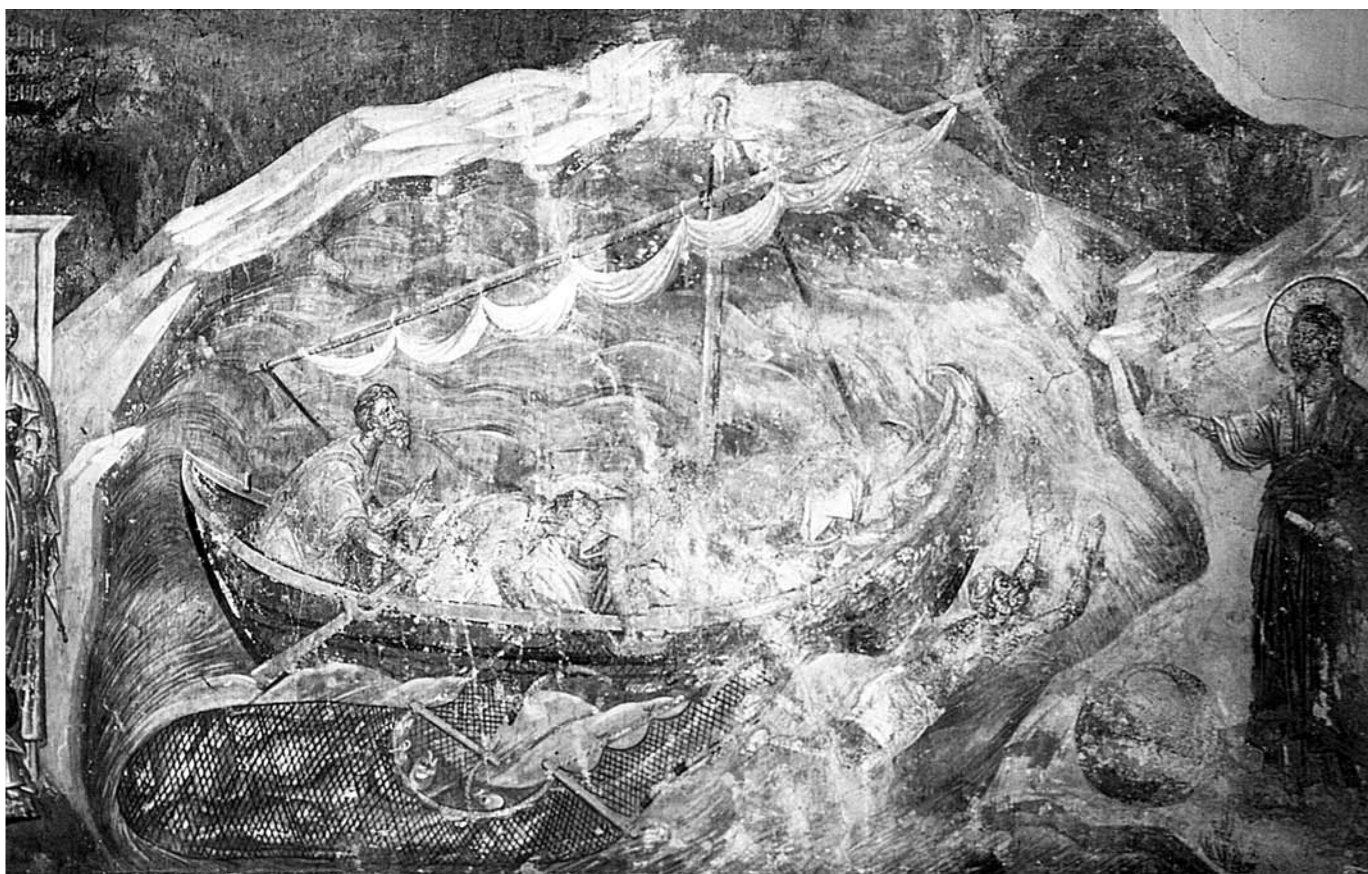


Fig. 18. Gračanica. The Appearance of Christ at Lake Tiberias.

events as a general framework, given that the Gospel narratives do not tell us the exact time at which the appearances took place.

The cycle begins with the visit of the Virgin to the Tomb of Christ, accompanied by the Myrrh-bearing Women, and continues with the visit of only the two Myrrhophores as described in the I *Eothinon*. It is followed by Christ's appearance to Mary Magdalene, described in the VIII *Eothinon*, which is in fact linked liturgically to the I *Eothinon*, because I and VIII *Eothina* are read at the *Orthros* and the Liturgy on the Sunday of Thomas respectively.[134] Next, the VII *Eothinon* is portrayed on the south wall, depicting the announcement of the Resurrection by Mary Magdalene and the visit of Peter and John to the Tomb. This combination of the two scenes enhances the historical cohesion of the events, as derived from Gospel tradition, but it diminishes the influence of the liturgical function of the sources. Next come the events associated with Christ's appearance at Emmaus (V *Eothinon*). The depiction of the III *Eothinon* where Christ rebukes the faithlessness of the disciples, and of the VI, showing the Appearance *ton thiron kekleismenon*, reflect the liturgical use of the pericopes at the *Orthros* and the Liturgy on the Thursday of the Ascension respectively.[135] These are followed by the X Eothinon on the north wall, showing the Appearance at Lake Tiberias, as in the series of readings on the Sunday of the Holy Fathers, immediately after the Ascension. Christ's meal with fish and honey and the Incredulity of Thomas, whose sources are in the VI and the IX Eothina, are combined, and then the XI Eothinon, showing Christ in conversation with Peter on the north wall of the Bema. The *Eothina* cycle at Staro Nagoričino comes to an end with the last Appearance of Christ at the mountain in Galilee (I *Eothinon*).

Some years later the *Eothina* cycle would be similarly depicted at Gračanica.[136] The minor changes that were made, such as the depiction of two Myrrhophores, rather than the Magdalene alone, in the scene of the announcement of the Resurrection, and the placing of the episode in which the disciples offer Christ fish and honey before the Appearance at Lake Tiberias, do not preclude the overall conclusion that the prototype for the *Eothina* cycle at Gračanica is the cycle found at Staro Nagoričino.[137]

At Chilandar Monastery[138] and at St. Nicetas near Skopje[139] the entire *Eothina* cycle is located within the Sanctuary area. The appearances after the Resurrection,

[134] Exarchos, *op. cit.* (n. 11), 56; Millet, *Recherches*, 34.

[135] Exarchos, *op. cit.*

[136] On the place of some scenes from the cycle at Gračanica, v. Millet, *op. cit.*, 40. See, also, Todić, *Gračanica*, 124; idem, *Serbian Medieval Painting*, 332.

[137] On the view concerning the participation of Michael Astrapas and Eutychios in the decoration of Gračanica, v. Dj. Bošković, *O nekim našim graditeljima i slikarima iz prvih decenija XIV veka*, Starinar 9–10 (1959) 128–129; Miljković-Pepek, *Deloto*, 233–234; Djurić, *Byzantinische Fresken*, 72–73; Todić, *Gračanica*, 232–234; idem, *Serbian Medieval Painting*, 250–251, 255.

[138] The position of the cycle in the Sanctuary links the Chilandar Monastery with monuments of the Morava valley. The wall-paintings of the Katholikon are considered to be the work of artists from Thessalonica. On this view, v. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos*, in: *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines* III, Belgrade 1964, 71–83; idem, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, HZ 4 (1978) 37–41; idem, *Les étapes stylistiques de la peinture vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie*, in: *Διεθνές Συμπόσιο*: *Βυζαντινή Μακεδονία* 324–1430 μ.χ., Thessalonica 1995, 73–74; B. Todić, *Essai de dater avec plus de précision la peinture de l'église principale de Chilandar*, ZLU 21 (1985) 91–104; idem, *Serbian Medieval Painting*, 271–274.

[139] Hamann – Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, sch. 27, IV, B3–B4, sch. 28, IV, B1–B2.

Fig. 19. Staro Nagoričino. The Disciples carrying the net.

being Theophanies, are entirely appropriate to the eschatological character of the Holy Bema,[140] which favoured scenes of this nature.

The close chronological and theological link of the appearances of the Risen Lord with the Ascension and Pentecost, which is apparent from the Gospels and is affirmed in Patristic writings, is the strongest justification for depicting the *Eothina* cycle in direct relation to these two events.

Thus the fact that both Ascension and Pentecost were already traditionally depicted in the Sanctuary[141] from the 10th century onwards, would also determine the location of the cycle in the iconographic programme in this location, so that the theological and liturgical unity of the period of Pentecost would also be affirmed iconographically. Furthermore, the position of the *Eothina* cycle in the Sanctuary, which places it in direct relation to the altar, is justified by the well-known fact that in ecclesiastical literature the altar, considered as the Tomb of Christ, is associated with his Resurrection and Ascension.[142]

4. General observations about the Eothina cycle in the churches from the time of Milutin

In the Palaeologan period the depiction of the *Eothina* pericopes became standardized, which had a significant influence on the iconographic programme within churches. As a result it became one of the most important cycles of this period. The most fundamental reason for the development of the cycle is the influence of liturgical readings of the *Eothina* Gospels pericopes, in which the theological underpinning and the significance of the fact of the Resurrection is presented through different episodes. This fact, in conjunction with the narrative element characteristic of art of this period, gave a great im-

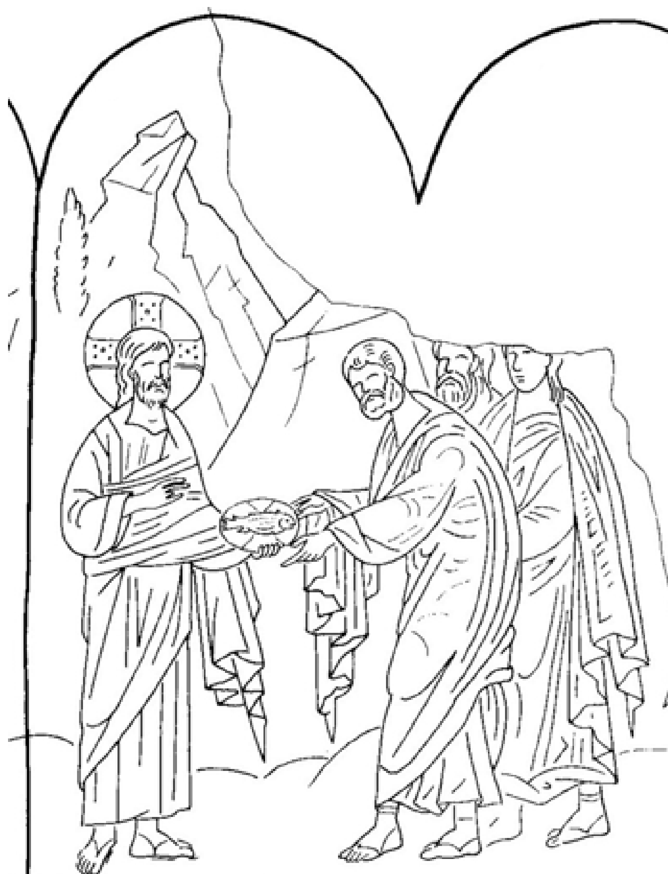


Fig. 20. Bogorodica Ljeviška. The meal at Tiberias.

pulse to the development of the cycle. The *Eothina* are illustrated in exhaustive detail; as a result there is a steady increase in the number of possible scenes. A typical example is the X Eothinon (the Appearance at Lake Tiberias), which provides the subject matter for the creation of at least four distinct iconographic scenes.

Each of Christ's appearances is accompanied by additional events, which have an expository function and give a visual rendering of the theological message of the Resurrection pericopes, in other words the incarnate Resurrection of Christ. This aim is furthered particularly by the depictions of meals, such as the Supper at Emmaus, the meal with fish and honey and the meal at Lake Tiberias, as well as the showing of his wounds at the Appearance *ton thiron kekleismenon* and the Incredulity of Thomas. Thanks to this depiction of secondary events, which complement Christ's main appearances, the cycle became extended. Thus, although there are only eleven *Eothina* pericopes in all, in a number of churches in the Serbian kingdom the cycle includes up to sixteen scenes, of a clearly narrative character. Furthermore, from the time of Milutin on, the need to decorate extensive surfaces of the larger churches favoured the creation of narrative cycles that included rare iconographic scenes, such as at Staro Nagoričino and at Gračanica.

In addition to the above, the development of the *Eothina* cycle, especially in churches from the time of Milutin, took on ideological dimensions. The depiction of the cycle serves to link the churches of the time of Milutin with the church of the Holy Sion, where scenes of the Resurrection were also depicted. As previously in Žiča and the Holy Apostles in Peć, where the Appearance *ton thiron kekleismenon* and the Incredulity of Thomas were displayed, the churches from the time of Milutin

[140] On the eschatological character of the Bema, v. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992², 42–51, 76–93, 108–112; A. G. Mantas, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν*, Athens 2001, 53–56.

[141] N. Gkioles, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' Χιλιετηρίδος*, Athens 1981, 258–259, 275–276 and passim.

[142] PG 98, col. 421 and PG 155, col. 292A.

Fig. 21. Staro Nagoričino. Peter asks Christ about John.

also produced icons from the church of Sion the *Mother of churches*. The adoption of the liturgical order in the Jerusalem *Typikon* and the assimilation, as well as extension, of scenes from Palestinian iconography, served the ideology of the Serbian Church in its self-perception as a new earthly Jerusalem.[143] This ideology is most clearly expressed in the prologue to the Jerusalem *Typikon* by the archbishop Nicodemus, who connects Moses and the Tabernacle of the congregation, which was built at divine prompting, with St. Savas and its holy seat, the church of the Ascension at Žiča.[144]

Several of the iconographic themes in the cycle are original creations that fostered the enrichment of Palaeologan iconography. Typical examples are Christ rebuking the faithlessness of the disciples, the iconographic motif of Christ *en etera morfi* at the Supper at Emmaus, Christ's meal of fish and honey the announcement of the Resurrection by the disciples to Thomas the disciples carrying the net on their shoulders and Peter's question to Christ about John. Most of the above themes are not found in post-Byzantine cycles, or else they are depicted in a simplified form.

Furthermore, rare scenes, such as Christ's invitation to the disciples to eat with him after the Appearance at Lake Tiberias, the showing of his wounds in the upper room in Jerusalem and the Appearance to Mary Magdalene, which are known from middle-Byzantine manuscripts, continue to be used in the Palaeologan period, in conformity with the pictorial requirements of the age: they take place in settings with rich naturalistic or architectural elements and emphasis is placed on conveying the intensity of feeling of the persons involved.

Besides the liturgical readings of the *Eothina* Gospels, Patristic writings also provide a significant source of inspiration for the artists. In the Palaeologan period interpretations of the events after the Resurrection are found particularly in the work of leading personalities in the Hesychast movement, through whom a new interpretative dimension is offered: the appearances after Resurrection and the Transfiguration of the Lord have a common theological basis, since the theophanies are the true expression of the divine nature of Christ.[145] The depiction of the mandorla, which surrounds all or part of the figure of Christ in certain scenes from the *Eothina*, is the pictorial element that most characteristically indicates the influence of Hesychast ideas in the iconography of the cycle.

Most of the churches in which the cycle of *Eothina* cycle is depicted were decorated by the artists Michael Astrapas and Eutychios from Thessalonica, while a number of the others are either ascribed to them (Gračanica) or form part of the same artistic current (Chilandar Monastery). It is noteworthy that these were the only artists of the Palaeologan period whose artistic career is known to us from works bearing their signature, covering a period

[143] Todić, *Serbian Medieval Painting*, 154–156.

[144] *Ibid*., 157.

[145] See the views of Theophanes III of Nicea [Sotiropoulos, *op. cit.* (n. 36), 233, 236–237, 392] and of John Kantakouzenos [*Iohannis Cantacuzeni Refutationis duae Prochori Cydonii et Disputatio cum Paulo Patriarcha latino epistulis septem tradita*, ed. E. Voordeckers - F. Tinnefeld, Turnhout-Leuven 1987 (Corpus Chrisianorum, Series Graeca, 16), 47–48].

Fig. 22. Gračanica. Peter asks Christ about John.

greater than twenty-five years. From the Virgin Perivleptos in Ochrid (1295) until St. Nicetas near Skopje (*c.* 1322) we are able to follow the development of the cycle.

Their profound spiritual and artistic culture is already apparent from the Perivleptos in the depiction of the Supper at Emmaus, which links them with the group who decorated the Protaton. After Bogorodica Ljeviška, where the cycle is probably at an experimental stage, as regards the choice of the scenes and their arrangement, in Staro Nagoričino the depiction of the cycle is characterized by its iconographic completeness. The artists are continually seeking new forms of expression in the way they depict the scenes. For example it is clear that, in comparison with Ljeviska, the two artists in Staro Nagoričino distanced themselves noticeably from the iconographic type of Christ *en etera morfi*, reduced the number of events connected with Lake Tiberias and added other scenes, such as Christ rebuking the faithlessness of the disciples, Christ's meal of fish and honey and Peter asking Christ about John.

Through the development of the *Eothina* cycle the artistic career of the artists themselves is effectively illustrated, from the experimental stage to their maturity. Beside the Gospel text, the source of their inspiration is to be found in Patristic writings. Western influences can also been recognized in their work. Their talent is manifested in the pictorial rendering of texts, in which complex theological concepts are brought together. They demonstrate their innovativeness in the representation of original iconographical motifs, but remain authentic exponents of the artistic tendencies of their age. Thus the *Eothina* cycle forms an exceptional model for the study of the narrative element that characterizes Palaeologan art.

Иконографски циклус Васкрсних јеванђеља у црквама из времена владавине краља Милутина

Нектариос Зарас

У епохи Палеолога представе Васкрсних јеванђеља постају стандардизоване, што је имало значајан утицај на иконографски програм цркава. Неколико иконографских тема у циклусу јесу оригинална дела, која су подстакла богаћење иконографије уметности Палеолога. Типични примери су сцена Христос прекорева ученике због неверовања, мотив Христа у другом обличју у Вечери у Емаусу, као и сцене Христос једе мед и рибу, Ученици јављају Томи да је Христос васкрсао, Ученици носе мрежу на раменима и Петар пита Христа о Јовану. Већина тих тема није нађена у поствизантијским циклусима или су сликане у једноставнијој форми.

Ретке сцене, попут Христовог позива ученицима да једу с њим после јављања на Тиверијадском језеру, Христос показује своје ране ученицима у јерусалимској Горници и Јављање Марији Магдалени, које су биле познате из средњовизантијских рукописа, сликају се и у епохи Палеолога, али у складу са сликарским захтевима епохе. Радња је смештена на сцену богату природним или архитектонским елементима, а наглашена су снажна осећања приказаних личности. Поред литургијских читања Васкрсних јеванђеља, и патристички списи били су значајан извор инспирације за уметнике. У епохи Палеолога тумачења догађаја после васкрсења налажена су нарочито у делу водећих личности исихастичког покрета, који је нудио нову интерпретативну димензију: јављања после васкрсења и преображења Господњег имају заједничку теолошку основу пошто су теофаније истинити израз божанске природе Христове. Представа мандорле, која окружује све делове Христове фигуре у неким сценама циклуса Васкрсних јеванђеља, ликовни је елемент који најизразитије показује утицај исихастичких идеја на иконографију тог циклуса.

Хронолошка и теолошка повезаност која постоји између јављања васкрслог Господа, с једне, и Вазнесења и Духова, с друге стране, а која је очигледна у јеванђељима и потврђена у патристичким списима, најјаче је оправдање за сликање циклуса Васкрсних јеванђеља у непосредној вези с та два догађаја. Чињеница да су и Вазнесење и Духови били традиционално сликани у олтару од X века такође је одредила положај циклуса у оквиру иконографског програма управо на том месту, тако да је теолошко и литургијско јединство периода епохе Педесетнице иконографски потврђено. Уз то, положај Васкрсних јеванђеља у олтарском простору, што доводи циклус у непосредну везу са часном трпезом, оправдан је добро познатом чињеницом да се у црквеној литератури трпеза, посматрана као Христов гроб, повезује с Васкрсењем и Вазнесењем.

Главни разлог за развој циклуса јесте утицај литургијских читања зачала Васкрсних јеванђеља, у којима је значај Васкрса представљен различитим епизодама. То даје снажан импулс развоју циклуса, а у вези с наративним елементом карактеристичним за уметност епохе. Васкрсна јеванђеља илустрована су веома исцрпно и појављује се све већи број сцена. Развој циклуса Васкрсних јеванђеља примио је идеолошке димензије нарочито у црквама из времена краља Милутина. Представљањем тог циклуса цркве Милутинове епохе повезују се с црквама на Сиону, где су такође биле насликане сцене Васкрсења. Усвајање литургијског поретка изложеног у јерусалимском типику, као и сцена пренетих из палестинске иконографије, потврђивало је саморазумевање Српске цркве као новог земаљског Јерусалима.

Многе цркве у којима је насликан циклус Васкрсних јеванђеља живописали су уметници Михаило Астрапа и Евтихије. Њихова продубљена духовна и уметничка култура очита је већ у охридској Богородици Перивлепти, на представи Тајне вечере. Она двојицу мајстора повезује с групом сликара која је осликала Протатон. У Богородици Љевишкој циклус је, када је реч о избору сцена и њиховом аранжману, вероватно у експерименталној фази, а у Старом Нагоричину одликује га иконографска потпуност. Уметници континуирано траже нове форме израза у начину на који сликају сцене. Њихов таленат показује се у сликарском преношењу текста у којем су скупљене сложене богословске идеје. Склоност ка новинама исказана је сликањем оригиналних иконографских мотива, али они остају аутентични заступници уметничких тежњи свог времена. Тако се циклус Васкрсних јеванђеља показује као изузетан модел за разматрање наративног елемента који карактерише уметност епохе Палеолога.

The Staging of the Passion Scenes: A Stylistic Essay Six Paradigms from 14th Century Fresco Painting

Elizabeta Dimitrova

UDK: 75.052.033.2.012(497.7)"13":271.2-312.8

The paper analyses the creative approach in the configuration of compositional schemes depicting the Passion scenes in several painted ensembles from the 14th century in terms of the stylistic nuances of their execution. Starting from the interaction of structural components of the pictures, it gives insight into the artistic qualities of the scenic arrangement of the represented motifs.

The visions, sentiments and impressions related to the last earthly days of the Messiah which flow from the Gospels as a kind of expressive literary testimony concerning the suffering of the One benevolently sacrificed for the Salvation of mankind were depicted in the fresco decoration of Christian sanctuaries already in the first centuries of the new era. Within the Byzantine artistic production of monumental painting, the illustration of the Passion cycle, becoming an integral part of the painted programme of the churches, followed the chronological sequence of events in the framework of the appropriate liturgical order which was officially formulated in the 11th–12th centuries; however during the Paleologan epoch, the apocryphal stories and the religious drama greatly influenced the depiction of the Suffering motifs, supplementing the Evangelic descriptions with picturesque artistic details. In the decorative ensembles of the representative monuments from 14th century fresco painting, the Passion cycle was given notable attention in terms of the scenic arrangement, the inventive configuration of which was supposed to revive the dramatic tension of Christ's suffering. As on the imaginative stage of an illusionistic medieval theatre, the acts of the sacred drama of the Passion evolved through the decades of artistic creation, decorating the walls of churches with a considerable diapason of distinctive compositional solutions. Several fresco ensembles dating from this period reveal superb artistic qualities in the visualization of the expressive thematic content of the subject in question.

Within the ceremonial atmosphere of the painted programme in the church of *Saint George in Staro Nagoričino* (1316–1318), the Passion cycle is depicted in the third zone of the fresco decoration and flows along the walls of the naos with a balanced rhythm of a sacred protocol. The perfect equilibrium of the structural elements and the harmony of all the painted components of the compositions, as traits of the entire ensemble created by the atelier of Michael Astrapas, have nuanced the extensive narration and inventive illustrativeness of the depicted events with a hue of ritual performance in celebration of the benevolent sacrifice of the ultimate Redeemer. The symmetrical distribution of the masses, the proportional compositional schemes and the exceptional architectonics in the conception of the scenes, as a structural skeleton for the refined emotional charge of the drama, sublimed the inherited iconographic patterns and the sophisticated painterly qualities of the artistic expression in a vision of festive serenity. The uninterrupted rhythm of the action, based on the moderate sway of the movements and the classically balanced postures of the participants in the illustrated events, are complemented by many details and the lavishly shaped architectural panoramas, whose painterly dynamics is completely subjected to the ceremonial animation of the figural elements of the compositions. Out of the entire painted decoration of the church, the Passion scenes represent the best examples in achieving a firm and distinct compositional scheme, perfectly structured by the interaction between the dramatic act and the architectonic backdrop. The thoughtful arrangement of the actors, the firm cohesion of their postures and the vivid scenery constructed of well-selected elements, as well as the wealth of decorative components, almost reached the classicist perfection in the visualization of the Evangelic synopsis. The delicately balanced arrangement of the actors in the festive event of the Last Supper, nuanced by the refined spectrum of moderate gesticulation in front of inconspicuously designed architectonic scenery, fascinates with the theatric spirit of a secret ceremony. The vivid gestures of the apostles in the scene of the Washing of the Feet ennobled the composition with the bright hues of temperamental mobility, which flows beneath the picturesque architectural setting. The formally unified shapes of the painted edifices in the scene in which Christ is talking to the apostles after washing their feet, correlate with the structure of the figural representations in the foreground, leveling the inter-balance of the masses in both prospects of the composition.

The rich repertory of the means of expression and the skill in structuring the compositions reflect the methodical discipline of the painterly discourse, which imposes itself with its intended seriousness; however, the resplendent wealth of selected details and the manner of

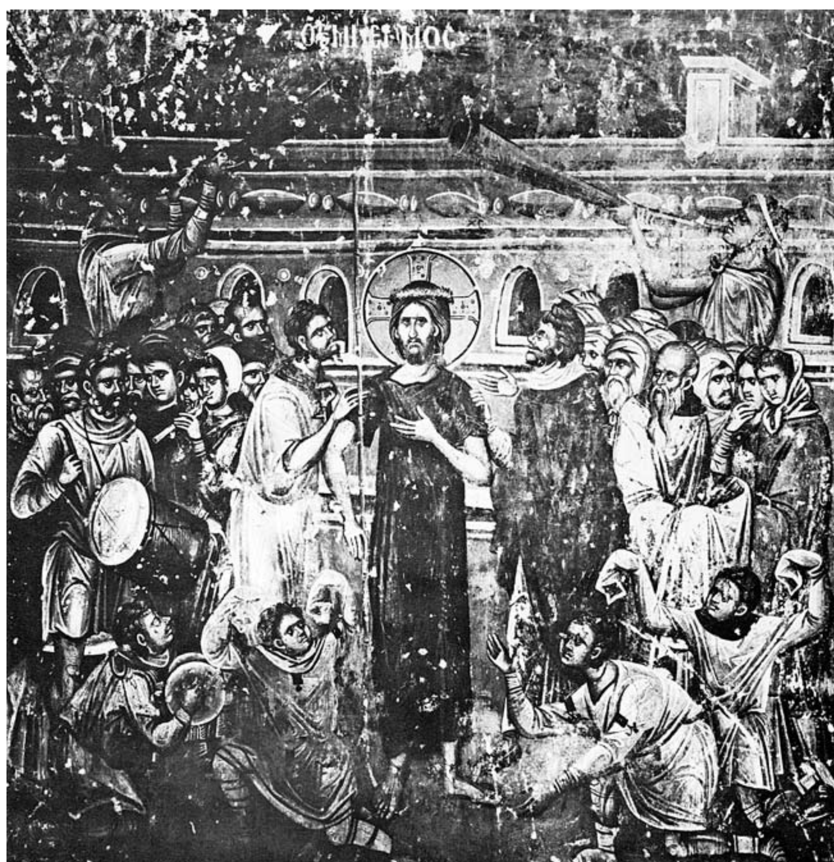


Fig. 1. St. George in Staro Nagoričino, Mocking

Fig. 2. St. George in Staro Nagoričino, Christ Being Raised on the Cross

their rendition speak in favour of the intentional decorativeness on the part of the masters who created the Passion scenes delicately enough to radiate with an atmosphere of festive serenity. The geometric severity in the arrangement of the painterly elements and the arithmetic meticulousness in the construction of the firm compositional units create the foundation of a balanced dynamism in the painted arrangement, where an exceptional harmony is achieved in terms of the relationship between the forms and their dynamic life within a particular space. In that regard, the horizontal row of niches in the wall in the architectural backdrop of the Mocking scene (Fig. 1), reflects the symmetry of the organization of the masses in the rear of the composition, while the mise-en-scène, absorbing the expressive emotional charge of a mimicric play, is condensed within the narrow stage of the theatric performance. By including carefully selected and skillfully treated formal elements in the basic structure of the scene, arranged within a precise context of the dynamic lines of the composition grid, the picture in which Christ is being raised on the Cross (Fig. 2), reveals that both the form and the dynamics are subjected to the ceremonious rhythm of the depicted event. The counterpoising of the groups of the Jews and the soldiers in the concept of horizontal disposition of the masses, as well as of the two boys in the vertical axis of the scene in front of the vast landscape scenery, is the manner that enabled the balanced inclusion of the episodical characters on the stage of the festive performance of Christ's suffering.

However, the climax of the dramatic action elaborated through ceremonial motion on the podium of solemn grief is achieved in the composition of the Deposition (Fig. 3), a masterpiece of the efforts to depict a compact vision of characters and gestures, permeated with a unique sense for a refined emotional expression. The triangular compositional scheme, firmly connecting all the actors in the scene, provides a basis for a coherent view, while the measured movements of the impeccably shaped figures, nuanced with the pompous streak in their classically balanced postures, constitute the foundation of the dynamic structure of the picture. The disposition of the characters around the lifeless figure of the Crucified suggests unpretentious depth in the construction of the scene thus the mourning witnesses, communicating with delicate gestures and silent glances in the side parts of the composition, can give an episodic contribution to the main act in the center of the view. From Adam's scull in the front prospect to the elevated figure of Joseph of Arimathea in the peak of the composition, the carefully elaborated kinetic lines of the figures participate in the sublimed emotional tension of the depicted event. With the optical unity of the faultlessly carried out organization of the composition and the firm cohesion of the postures and gestures of the depicted participants in the scene, the formal serenity of the sight reflects the representative spirit of a suggestively captured ceremony.

In the painted decoration of the church of *Saint Nicetas near Skopje* (after 1321), the atelier of Michael Astrapas once again expressed superb skillfulness in the execution of the compositional structure in exposition of Christ's Passion, creating a peace of art with extraordinary visual qualities and exclusive mastership in realization of the spatial effects. Through the delicate sense of proportional arrangement of the components, the refined approach to the tactfully dynamized movements of the depicted figures and the refined feeling for an elegant anatomic constitution of the saints, the illustration of the

Passion scenes glows with the thoroughbred rhythm of extensive narration, as well as with the energetic freshness of the compositional structure of the pictures. The skillfully arranged mise-en-scène, the perfect balance of the postures and the delicately dynamized gestures of the figures make the main features of the solid compositional schemes, marked by the unity of optical impression, accomplished by an appropriate interaction of the figural components and the spatial dimensions of the scenes. The ceremonial harmony of the Passion scenes in Staro Nagoričino, altogether with the festive elaboration of the compositional matrixes, in St. Nicetas have been replaced by the fresh dynamic charge of the views, permeated by a great deal of kinetic energy and temperamental mobility. The specific rhythm in the representation of the pictures derives from the perfect equilibrium of the classicist forms and the exceptional balance between the plastic shape and psychological expression of the characters. Depicted by the variety of gestures in the scene of the Washing of the Feet, the emphasized gesticulation in the Lamentation, the dialogic motion in the Last Supper, and the gentle outburst of subdued sentiments in the Deposition, the theatric action of the protagonists in the illustrated events expresses the dignified emotional balance of the compositions.

Another feature of the illustration of the Passion scenes in the church of St. Nicetas is the faultless interrelation of the figural components of the scenes with the architectural forms that create the three-dimensional backdrop, enclosing the space where the action takes place. The integration of the images into the thoroughly organized spatial concept of the compositions, resulted in an enrichment of the architectural scenery, which, by its inventively constructed spatial effects, equally participates in the illustration of the synopsis of the theme. The enhanced role of the scenery in the realization of the thematic content initiated greater elaboration of the structural components of the scenic backdrop, as well as the accentuated dynamic of the spatial context, adequate to the emphasized mobility of the figural repertoire of the scenes. Depicted in the rear of the compositions, the architectural coulisses are shaped with incredible imagination in the conception of the plastic forms, executed as elaborate facades subjected to the dominant rhythm of the narration in the scene. The intention to create three-dimensional architectonic constructions, which accentuate the spatial atmosphere of the scenes by the plastic firmness of the shapes, can be noticed in the picture of the Last Supper (Fig. 4), where the playful arrangement of the scenery forms a perfectly balanced background for the distinctively dynamized action of the figural components. The same feature marks the composition of the Washing of the Feet, where the dynamically elaborated architectural vista in the backdrop of the scene is composed as a perfect counterpart to the vivid psychological expression of the apostles' figures in the foreground of the picture. Their arrangement in three separate groups, located on, as well as in front of and behind the bench, situated in the geometrical center of the scene, provides a three-dimensional illusion in the construction of the spatial qualities of the composition. The inclusion of the two platforms in the spatial organization of the scene de-

Fig. 3. St. George in Staro Nagoričino, Deposition

Fig. 4. St. Nicetas near Skopje, Last Supper

Fig. 5. St. Nicetas near Skopje, Lamentation

Fig. 6. St. George in Pološko, Christ Before Pilate

picting the Deposition, plays the same role of structuring an appropriately enriched stage for the emotionally substantial mise-en-scène of the composition. A similar approach regarding the formal interaction of the figural arrangement and the scenery elements in terms of creating an illusion of the three-dimensional spatial configuration of the picture can be noticed in the composition of the Lamentation (Fig. 5), where the mild curvatures of the hilly landscape form an adequately conceived structural frame for the refined sentimental charge of the scenic performance. The concordance of the spatial arrangement of the depicted characters within the thoughtfully constructed compositional scheme of the pictures and the subtly balanced psychological expression of the participants in the illustrated events are the most significant features of the meticulously elaborated staging in the fresco painting of the church.

Within the radiant and pictorial painted decoration of the church of *Saint George in Polоško* (1343–1345), the Passion cycle encompasses twelve scenes. The skillful organization of compositional schemes, the dexterity in achievement of spatial coherency, as well as the sense of integration of the figural components with the architectural background of the pictures, speak in favour of the consistent efforts of the masters to follow the classicistic principles of their predecessors from the second decade of this century. However, with the picturesque details included into the playful iconographic matrix of the scenes, they enlivened the vocabulary of the classicist expression, infusing a great deal of immediateness in the construction of the compositions and unpretentiousness in the visual configuration of the depicted motifs. The aesthetic qualities of the representations, saturated with the luscious nuances of the inventively conceived narration in the scenes, are mainly the outcome of the extraordinary dynamics of the figural components, as well as of the exuberant energy of the compositions, resulting in exciting effects of a vivid theatrical play. The sincerity of apostolic gestures in the scene of the Last Supper, the inconspicuous interaction of the disciples in the composition of the Washing of the Feet, the uninterrupted vivacity of the temperamental movements in the picture of Christ Being Raised on the Cross, and the spontaneous expression of emphasized sentiments in the Crucifixion, are just some of the examples of the immediate artistic vision of the Polоško fresco painters.

The meticulous approach in organization of the compositional schemes encompasses the skillfully conceived scenery elements that provide optimal spatial solutions to the authentically configured iconographic arrangement of the scenes. The composing of the spatial rhythm and the temporal synchronicity in the exposition of the different episodes of the painted events with the help of the scenery elements is one of the prominent features in construction of the scenes by the Polоško masters. In that regard, the symmetric level of the spatial qualities in the composition depicting Christ Before Pilate (Fig. 6) is acquired by the location of the three actors in front of the luxuriously conceived portico, while the episode of the dialogue of Pilate's wife with the servant at the entrance of their home is located behind the procurator's throne. Without disturbing the symmetrical arrangement of the protagonists, the image of the young servant participates in the picture of the trial that goes on at the main stage. Appearing in the narrow inter-space between the two prospects of the scene, thus connecting the two subsequent episodes, he simultaneously separates the figural components of the composition from the architectonic ensemble in the rear of the scene. On the other hand, the illustration of the Trials by the two Jewish high priests, Annas and Caiaphas (Fig. 7), is conceived as a performance at the main stage, crowned by a portico, which connects the depiction of the trials with the episodes displaying the Denial of Peter. At the same time, the image of the woman servant appearing beneath the portico and in front of the open gate, although playing a supporting role in the action, imposes herself as a constructive spatial and temporal link between the scenes, thus integrating the sequences of the event into a unique artistic vision.

Fig. 7. St. George in Pološko, Christ Judged by Annas and Caiaphas

The picturesque atmosphere of the compositions depicting Christ's Passion, fulfilled with the playful rhythm of the movements and the vivid gestures of the protagonists, reached its climax in the representation of the Mocking (Fig. 8), a paradigm of the vivid theatrics, characteristic of the artistic language of the Pološko fresco painters. The slightly disturbed symmetry in the arrangement of the images, the selection of various postures for the represented figures and the waving dynamics of the compositional scheme, in which Christ is surrounded by the mischievous mobility of the supporting actors, nuanced the dishonourable event with the hues of a spontaneous street performance. The awkward acrobatics, the jeering gesticulation and the comedy-like grotesqueness in the depiction of the characters, reveal the sense of extraordinary playfulness of the compositional arrangement, permeated by the temperamental rhythm of the frivolous motion. The inconspicuous construction of the architectonic scenery in the backdrop of the composition, the asymmetrical arrangement of the figural components, as well as the inclusion of raffish details in the depiction of the characters, are united in a comedy-like artistic vision of a great and spontaneous energy.

Within the aristocratic sensibility of the painted decoration in the church of the *Holy Mother of God in Mateič* (1348–1352), the harmonious tone in the depiction of the Passion scenes expresses the graceful dynamics of courtly elegance. The transparent scenes without shadows depict the tragic events of Christ's Sufferings, in which the pathos and strong feelings have been irretrievably washed away in the deep sea of poetic melancholy. Through creation of elegiac sights full of solemn, fes-

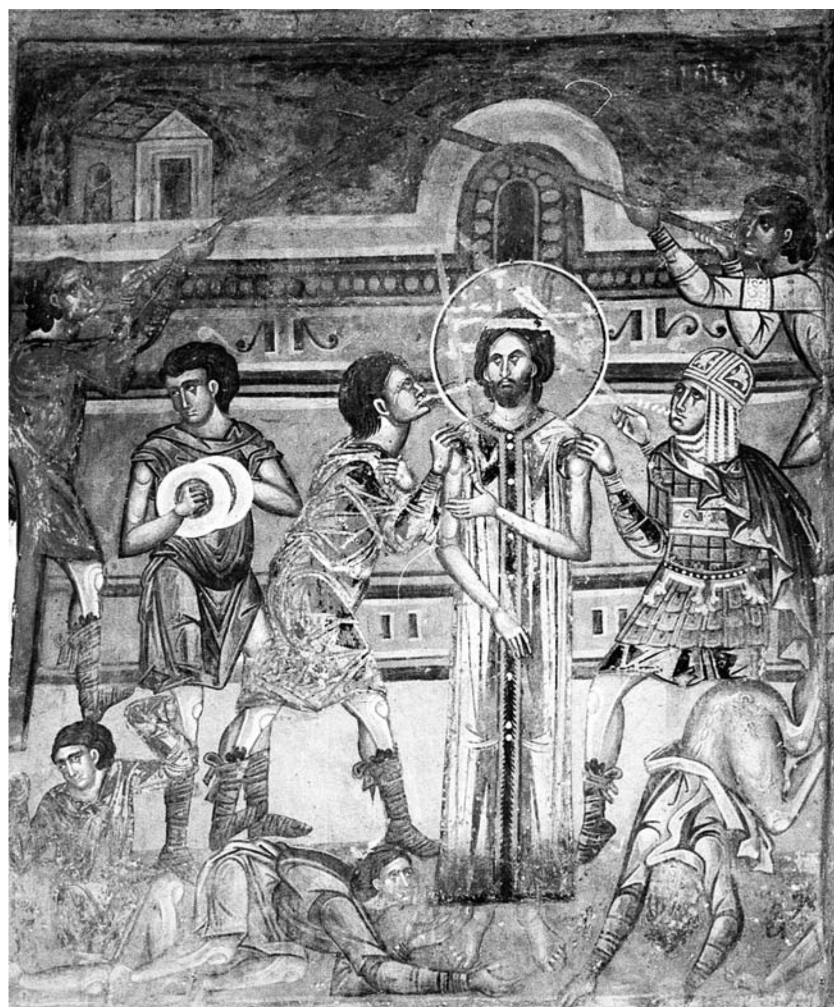


Fig. 8. St. George in Pološko, Mocking

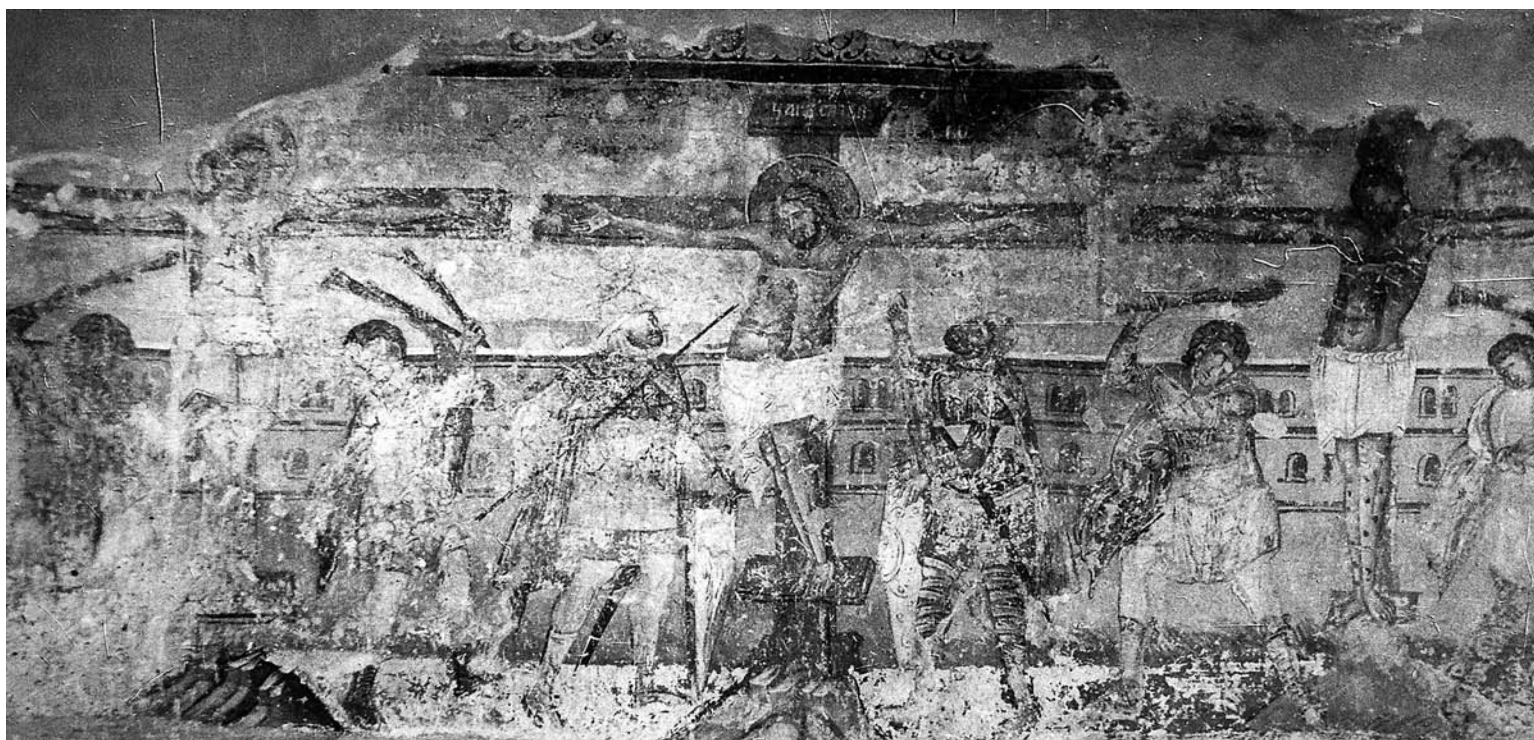


Fig. 9. Churh of the Virgin in Mateič, Crucifixion

tive movements and melancholic spirituality, the authors of the Passion cycle have composed calm and balanced compositions exhibiting great skill in the organization of the spatial entities and in the symmetrical arrangement of the depicted figures. The gracious spirit of noble festivity, the exciting easiness of the forms and the translucent brightness of the views have become elements of an illustration permeated with delicate atmosphere of exotic narativeness. Although the symmetrical arrangement of the components is not always the main principle in configuration of the compositional schemes, the harmoniously structured rhythm of the movements, achieved by the refined gesticulation of the depicted figures, enabled faultless balance of the dynamic lines in the execution of the scenes. Imbuing the different prospects of the composition with the noble energy of elegant theatrics, it merged the figural elements and the scenery into a unified spatial organism with remarkable optical qualities.

The concord of the structural components based on the extraordinary balance in the arrangement of the figures, their skilful spatial organization and the harmonious rhythm of the movements, are the main features of the masters in the creation of calm and solemn compositions, with a light atmosphere of courtly ceremony. In the perfect equilibrium of the scene depicting the Crucifixion (Fig. 9), marked by the symmetry of the forms and the extraordinary spatial arrangement of the compositional elements, the three simultaneous events are sublimed in a single vision of the suffering. The torso of Christ, depicted in the geometrical axis of the scene, is flanked by the figures of both the bandits, disposed in the same horizontal level and in an ideal inter-relation to one another. The long wall, depicted in the rear of the scene that visually divides the composition into two horizontal plans, is conceived as the scenery of the action in which the six tormentors are located in couples beneath the crosses. To the side of Christ's figure, the soldiers approach the Crucified with calculated movements, while the other two pairs, in perfectly symmetrical swings, strike the malefactors, with their truncheons. The exalted symbolic of the event, accentuated with the effectively elevated figures of the three actors in the scene, is effectively complemented by the elements from the lower level of the composition, where the supporting roles of the soldiers and the tormentors perform their acts in front of the architecture scenery, depicting the wall of Jerusalem. Raised in its tragedy to the celestial heights of a dramatic spectacle and perfectly harmonious in the noble accords of a divinely elaborated mise-en-scène, the Crucifixion in Matejče is created as a visual oratorio in honour of the benevolent sacrifice of the One who suffered for all mankind.

The subtly balanced arrangement of the masses and the refined gesticulation of the figures as executors of the action in the scenes, are associated with the substantial dose of elegance, that mark even the illustration of the more vigorous themes. In that regard, the picture of the Betrayal displays proportional disposition of the compositional elements, accomplished by careful arrangement of the multitude of the participants in the event, depicted with inconspicuous gestures and modest emotional expressiveness. Similar scenic arrangement is applied to the depiction of Christ Talking to the Women of Jerusalem on his way to Golgotha (Fig. 10), in which the slow-pace walking soldiers are symmetrically arranged around Christ's figure in the center of the scene, while the proportional disposition of the elements is acquired by the counterpoising of the women, located in the left, with the landscape scenery in the right upper part of the composition. The classical harmony in the execution of the scene and the perfect equilibrium of the masses in the depiction of the Preparing of the Cross is accomplished by the symmetrical arrangement of the figures grouped to the side of the cross, as well as by the

representation of both the young men who hammer the nails in its base, in identical position and in symmetrical relation to the beholders. The same principle in construction of the scene is applied to the illustration of the Mocking, in which the horizontal and the vertical axis of the composition crisscross in the figure of Christ, depicted in the centre of all dynamic lines of the composition. The architectural scenery in the upper register of the picture provides a counterpart to the depicted figures of the lower zone, while the slightly agitated characters of the soldiers energize the scene with a sparkle of emotional tension. Although a great deal of details are included in the representation, the symmetrical disposition of the masses resulted in a perfect concordance of the compositional elements, imbued with an atmosphere of a dignified tragedy. Solemn in the tone of expression and noble in the character of execution, the poetically refined Passion scenes in Mateič echo with the accords of a majestic theatric performance.

Contrary to the elegiac tone of the paintings in Mateič, the illustration of the Passion story in the church of *Saint Demetrius in the Monastery of King Marko* (1376/1377) burns in the flames of its untamable dynamics, disconsolate anxiety and explosive expression of emotional resonances. A whole world of passionately configured forms and contrasting optical effects, brought down from the celestial heights of the Biblical stories and plunged into the ecstatic embrace of human suffering, fulfils the execution of Evangelic events with the restless hues of a dramatic emotional vortex. The devastating energy of the voluminously modeled forms, the invasive dynamics of the figural arrangement, and the eruptive intensity of the movements, have become the main features of one of the most expressive panoramas of Christ's suffering in the fresco painting of the 14th century. The dynamic complex of compositional elements, the severe rhythm of the motion, the suggestive gesticulation of the figures, as well as the psychological depth of expression of the images are the components that create the dramatic tension of the scenes, flared up upon the stage of the glorious tragedy. The acting performance of the images, passionately devoted to the exposition of strong feelings and dramatic atmosphere, springs out from the bitter outburst of tension, unbreakable in its raw energy of hopelessness and despair. All the components of the composition, permeated with the enkindled power of expression, are united in a thrilling theatric performance, raised from the abyss of ecstatic suffering.

The desire for a deep emotional expression in the illustration of the Passion events in the Marko's monastery resulted in the construction of simple compositional schemes, with a firm cohesion of the structural elements and accentuated moderation of scenery components. The fierce whirl of movements, which enraptures the actors in their endeavor to enliven the expressive tragedy of scenic performance, affected the simplification in the construction of the scenery, the noticeably unified forms of which enclose the backdrop of the compositions. In that regard, the illustration of the Passion events display the reduction of the available diapason of scenic décor with the purpose of emphasizing the dynamically structured figural aspects of the composition. The neglected role of the architectural background in the realization of the spatial configuration of the scenes in favour of the enforced emotional structure of the figural elements affected the formal neatness of the shapes, thus the modest spatial differentiation of the architectural backdrop, as well as the monotonous contours of the scenery in the compositions, are the elements of the almost neutral coulisses of the dramatic action. Although the decorative treatment of the architectural components is not entirely missing, the simplified patterns of the ornamental decoration in execution of the forms, as in the rear prospect of the scene depicting the Last Supper, are not contributing effectively to overcoming the monotony of the scenery concepts.

Fig. 10. Churh of the Virgin in Mateič, Christ Talking to the Women from Jerusalem

The simplicity in the construction of the scenery in the backdrop of the illustrated events taking place in pleneur, is particularly striking. Shaped only as contours of the spatial context of the representations, the mildly curved silhouettes or the inconspicuously edged lines of the landscape components, are created as a neutral background for the theatric suggestiveness of the sights. The negligently sketched forms of the exterior concept in the illustration of the events depicting the Mocking and the Road to Golgotha, as well as the unpretentious construction of the environmental landmarks in the compositions of the Prepearing of the Cross, Christ Being Raised on the Cross and the Crucifixion (Fig. 11), are the features of the appropriately conceived scenery for the expressive rhythm of the dramatic action in the scenes. However, the dynamic context of the lines and the accentuated spatial anatomy of the landscape components in the picture of the Agony in the Garden participate effectively in cre-

Fig. 11. Churhc of St. Demetrius in the Monastery of Marko, Preparing of the Cross, Christ Being Raised on the Cross, Crucifixion

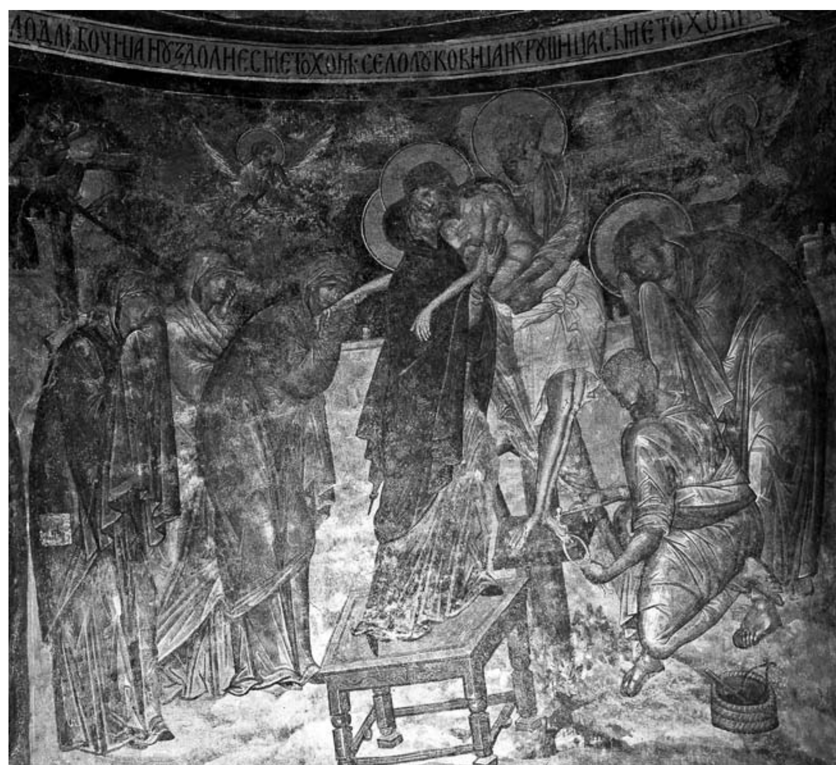


Fig. 12. Church of St. Andrew in the Monastery of Andreaš, Deposition

ation of the theatric suggestiveness of the sight. The broken volume of their contours, the explosive restlessness of the forms and the nervous rhythm of the lines accentuate the dramatic intensiveness of the view, thus creating an extensive spatial arrangement of the figural elements. The destructive power of the sharp platforms that penetrate the view with a severe energy in order to distinguish the sequel of events, are the most appropriate elements for creation of the dramatically enlivened stage for the passionate scenic performance of the Suffering.

In the luxuriously energized narration of the painted decoration in the church of *Saint Andrew in the Monastery of Andrejaš* (1388/1389), the creative imagination of Metropolitan John permeated the Passion scenes with academic consequence and accentuated meticulousness in the execution of the themes. With the perfect architectonic in creation of the forms, the spatial equilibrium in construction of the scenes, the harmonious rhythm of compositional structures and the refined spectrum of optical effects, the illustrated story of Christ's Suffering enrolls on the walls of the church as a majestic theatric performance with unsurpassed artistic qualities. The thorough modeling of the forms, the flawless arrangement of compositional elements, the inventively elaborated architectonic panoramas and the succulent saturation of luminous effects, created a world of skillfully composed views, with luxuriously structured character of epic expression. Within the perfectly configured staging of the scenes, the protagonists of the Passion events walk with energetic paces of immortal veterans, descended from the sacral heights of the Biblical stories. Through an experience of supreme actors, the colossal figures of the saints, monumental in their powerful anatomy, sensual in their facial expression and energetic in their balanced motion, enliven the classically structured compositions with the luxurious rhythm of a festive atmosphere. Given the picturesque energy of their postures, the monumental extensity of the gestures and the noble temperance of emotional expression, they play the roles of their lives in the magnificent Biblical epic for the salvation of humanity. The solemn plasticity of the movements and the exclusive sense of noble pathos of the images in the scene depicting the Deposition (Fig. 12), created with remarkable perspective illusion and extraordinary spatial arrangement of the figures, as well as the almost protocol-like rhythm of the soulfully structured figural arrangement in the composition of the Mocking, created with immaculate equilibrium in the disposition of the masses, are just some of the examples of the distinguished artistic vocabulary of the painter in his endeavor to explicate the dramatic effects of the pictures.

However, the exceptional visual esthetics in construction of the spatial effects in the compositions, is the most appreciable quality of the painting of the church. The illusionist accents on the architectural décor, the picturesque informality in execution of exterior landmarks and the extraordinary spatial disposition of the figures in the picture of the Last Supper, speak in favour of the unsurpassed mastery for a perspective concordance of compositional elements. The proportional arrangement of the figural components within the three-dimensional projection of the spatial features in the scene of the Washing of the Feet, enclosed by a precisely configured architectural scenery, contributed to the vivid impression of the optical unity of the composition. The immaculately realized coordination of the spatial arrangement of the figural compo-

nents in the scene depicting the Betrayal of Judas and the transparent proportionality in construction of the staging in the picture of Entombment of Christ, are the perfect specimen to disclose the master's talent for creation of distinct visions fulfilled with an atmosphere of noble tragedy. The effectively conceived spatial qualities and the pretentious consistency in disposition of the figures in the already mentioned scene of the Deposition (Fig. 12), permeated with the refined nuances of emotional substratum, elevated the mournful sight into a tragic view of a theatric spectacle, as an exquisite achievement in creation of the luxurious mise-en-scène of the painting in the church.

In their creative endeavor to visualize the dramatic essence of the Biblical story of Christ's suffering within the more or less customary conceived iconographic arrangement of the Passion cycle, the painters invented ways to ennoble the canonic patterns of the compositions with the stylistic diversity of their artistic expression. In that regard, the configuration of the scenes, the thematic context of which encompassed the sentimental charge of the Evangelic events describing the agony of the One sacrificed for the Salvation of humanity, implied consolidation of the figural components as executors of the dramatic action and the secondary elements as constituents of the compositional matrix of the pictures into an emotionally balanced structure of expressive visual messages. As the above mentioned examples belonging to the representative fresco ensembles dating from the Paleologan epoch demonstrate, the elaboration of the illustrated motifs in terms of their conceptual union, based on the interaction of the characters and the setting, resulted in several distinctive types of staging, appropriate to the stylistic trends of the 14th century fresco painting. The classically balanced geometrical constitution of the symmetrical arrangements of the Passion scenes in Staro Nagoričino, the accentuated dynamism of the spatial context in the illustration of the Suffering in St. Nicetas, the playful configuration of the pictorial narration in depiction of the Evangelic events in Pološko, the noble accords of the luxurious mise-en-scène displaying the story of Golgotha in Mateič, the eruptive intensiveness of the explosive performance in the drama of the Passion in Marko's monastery and the dignified energy of the action in the majestic play dedicated to Christ's sacrifice within the luxuriously arranged scenery in Andrejaš, are the paradigms of the superb artistic mastery in creation of the visual expression of the Biblical story of Christ's Martyrdom on the grandiose stage of medieval artistic performance.

Bibliography

S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milan 1960, 88;

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, 154–160;

Е. Димитрова, *За боите и ритамот*, Културен живот 2 (2001) 54–56;

Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 138–150, 230;

И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 149;

В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја 8 (1975) 333–336;

H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers 31 (1977) 160–164;

М. Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња стања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја 17/2 (2004) 104, 106;

М. Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његових метоха – пример Светог Никите код Скопља*, in: *Ниш и Византија IV. Зборник радова*, Ниш 2006, 291;

П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 55, 60;

Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 55–60;

С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 103;

С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, in: Idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 155–179;

С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, in: Idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 215–236;

С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, in: Idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 95–123;

А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 126–127;

D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild*, München 1965, 12–51;

J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 146–162;

Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 110–113;

Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 132–140;

T. Velmans, *Le role du décor architectural at la représentation de l'espace dans le peinture des Paléologues*, Cahiers archéologiques 14 (1964) 193–216.

Просторни аранжман сцена из циклуса Страдања Христових. Шест примера из живописа XIV века

Елизабета Димитрова

Илустрације Христових страдања – чије је иконографско уобличење укључило у основну садржину јеванђељских описа мноштво занимљивих појединости из апокрифних текстова – одликују се у сликаним ансамблима из XIV века многим новим решењима у погледу сценског аранжмана. Продор живописне наративности стила епохе Палеолога у иконографски контекст насликаних тема, који је довео до раскошније разраде композиција, подразумевао је увођење стилских одлика попут промишљено конструисаног просторно-временског аспекта призора, визуелне повезаности целине и амбициознијег приступа у решавању сценографских елемената слике. Нова просторна логика у распореду делова композиције и вешто конструисан однос фигура и сценских кулиса допринели су визуелној целовитости представа и омогућили остваривање јединства призора.

Различити примери занимљиво разрађеног мизансцена у приказивању Христових страдања у репрезентативним споменицима тог периода откривају стваралачки допринос великих мајстора епохе Палеолога. Ритмичност која се показује у представама циклуса Страдања у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, остварена помоћу беспрекорно организованих композиционих схема, изванредног просторног аранжмана ликова, чврсте повезаности њихових ставова и гестова и живописних сценографских елемената, оплеменила је те представе свечаним звуком богослужења. Изузетним осећањем за савршене пропорције исказаним у распореду ликовних маса, префињеним приступом ритму покрета представљених фигура и доследношћу у конструкцији чврсте архитектонике композиција сликари Христових мука у Светом Никити код Скопља остварили су јединство оптичког утиска, уз изванредну повезаност драмске радње и сценских кулиса. У снажним резонанцама сликаног програма цркве Светог Ђорђа у Полошком непретенциозност визуелног израза дочарава немиран дух спонтане уличне театарске представе. Продор грациозног ритма дворске елеганције у композицијски склоп Христових мука у Богородичиној цркви у Матеичу, оствареног готово узбудљивом лакоћом облика и савршеном уравнотеженошћу покрета и ставова, открива атмосферу парадне свечаности аристократског церемонијала. Динамични склоп елемената у композицији, жестока ритмика кретњи ликова, сугестивна гестикулација фигура и психолошка дубина њиховог израза основна су средства у приказивању драматичности Страдања у Марковом манастиру. Савршеном архитектоником облика, ведром сензибилношћу призора, хармоничним ритмом композиција и отменим кретњама светитељских фигура енергични израз сликарства Андрејаша претворио је драмски набој Христових мука у спектакл ликовног театра.

Од класицистичке отмености Старог Нагоричина и префињене енергије ликовног израза у Светом Никити, преко непосредности нарације у Полошком и песничког сензибилитета Матеича, екстатичног патоса сликарства Марковог манастира, до елитистичког академизма живописа у цркви манастира Андрејаша – сценски аранжман у приказивању јеванђељских сведочанства о мученииштву Спаситеља представља највише стваралачке домете аутора на неким од најрепрезентативнијих слика Христових мука.

Забелешке из Кучевишта

Смиљка Габелић

UDK: 75.052.033.2.04(497.7 Kučevište)

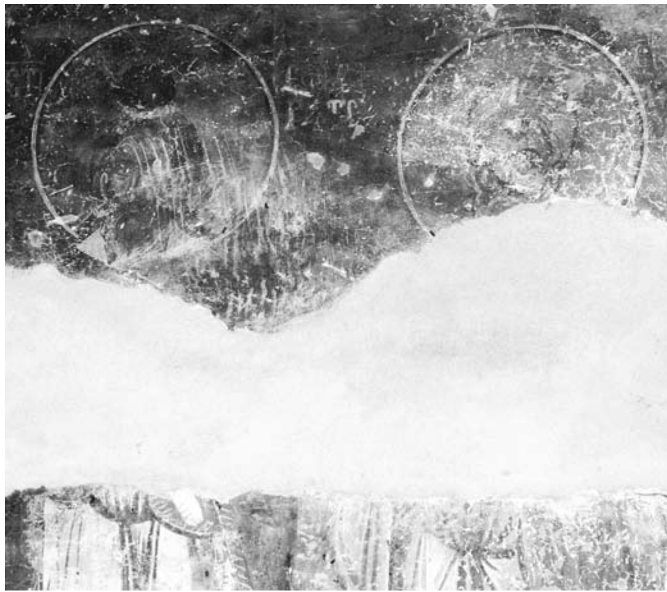
У раду се износи неколико запажања о начину распоређивања и значењу појединих фигура у програму наоса Богородичине цркве у Кучевишту (око 1330). У хоризонталној зони с бистама светих мученика, унутар групе Петозарних, једино је свети Орест представљен у целој фигури, свакако из формалних разлога. Димензије представе арханђела Михаила, приказаног у царским одорама на северном зиду, у поређењу са суседним фигурама доста су увећане, као и димензије фигуре арханђела Гаврила, који је насликан на источном зиду проскомидије. Повећане димензије арханђела нису уобичајене у савременом зидном сликарству тих области. Засноване су на одговарајућим литерарним основама. Неуобичајено место на којем је насликан арханђео Гаврило, као и његово иконографско обличје, вероватно је у симболичкој вези с литургијском службом.

Рад Ивана М. Ђорђевића посвећен живопису из XIV века у Богородичиној цркви у селу Кучевишту код Скопља, данашњем Светом Спасу, једна је од важнијих студија за проучавање монументалног сликарства из доба ренесансе Палеолога. Том студијом сликарство овог споменика добило је и темељну обраду.[1] Храм је задужбина вишечлане породице властелина и потоњег жупана Радослава, поданика српских краљева Стефана Дечанског и Душана, и по обиму сликаног програма и његовој садржини долази у ред значајнијих племићких ктиторија. Фреске те цркве се, у најстаријем делу, одликују и данас добром очуваношћу, по заступљеној тематици у свим деловима и сложеношћу, а архитектура, иако оптерећена преправкама, плени релативном величином и разуђеношћу. Исти споменик који је стајао на почецима научног рада И. М. Ђорђевића и вероватно иницирао опсежније бављење племићким храмовима средњовековне Србије он је касније разматрао у синтетичкој студији о црквама немањићке властеле. Донети су тада новији подаци, који су водили делимично и другачијим закључцима о историјским питањима и сликаној материји Кучевишта, једнокуполног храма с ђакониконом на спрат, троделном припратом и спратном капелом. Црква је саграђена и осликана до 1331, а њена припрата између 1332. и 1337. године.[2] Живопис Кучевишта је наведеним радовима највећим делом представљен и истражен, у извесној мери свакако и захваљујући напорима других истраживача. Ипак, као што је то неизбежно приликом проучавања сваког обимнијег сликаног програма, поједини његови делови остали су непотпуно или недовољно публиковани, поготово они из заклоњенијих простора и они који су делимично пострадали. Замршена питања око личности оснивача цркве, неразјашњена упркос постојању већег броја историјских портрета, делимично веома оштећених, као и неколико натписа и писаних извора, и даље изазивају научну пажњу.[3]

[1] И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, Зборник за ликовне уметности 17 (1981) 77–110 (даље: Ђорђевић, *Кучевиште*).

[2] Idem, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 131–136, passim (даље: Ђорђевић, *Зидно сликарство*).

[3] Потпун преглед радова претходних истраживача објављен је код И. М. Ђорђевића, *Кучевиште,* 77–79, и idem, *Зидно сликарство*, 9, 16, 115–116. Издвајамо овде само студије непосредније повезане са спомеником, његовим сликарством и историјом, као и оне накнадно објављене. Целовитости ради, упућујемо и на најновије и најпотпуније резултате испитивања грађевинских здања кучевишке цркве: В. Кораћ, *Споменици монументалне српске архитектуре XIV века у Повардарју*, Београд 2003, 129–152 (са старијом литературом). Након истраживања В. Ј. Ђурића (*Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 55–56, 206) и П. Миљковића-Пепека (*Црквата Св. Спас во село Кучевиште – Скопско*, in: *Споменици за средновековната и поновната историја на Македонија* I, Скопје 1985, 417–421) сложеним питањима о ктитору Кучевишта посебно се бавила З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (1985) 41–45. Она проширује читање програма, оснажује идентификацију војводе Дејана са севастократором и деспотом Дејаном – кога И. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 116) изједначава с Дејаном Мањком. Истиче, затим, идеју о постојању два Дејанова брака, с Владиславом и Теодором, а време живописања припрате сужава на раздобље од 1334. до 1337. године на основу појединости портрета краља Душана. Уз то, претпоставља и да је војводица Владислава приказана у припрати два пута, поред мужа и у оквиру ктиторске слике. Истом питању је затим, у више наврата, пажњу посветио и Христо Матанов (*Княжевството на Драгаши*, София 1997, 21–32). Он верује, бавећи се пре свега Дејаном као родоначелником фамилије Драгаш, да су војвода Дејан из Кучевишта и севастократор и деспот Дејан иста личност, те да је он, као војвода, приказан у Кучевишту с првом женом Владиславом. Матанов затим одбацује могућност његовог повезивања с Дејаном Мањком и сматра да се натпис с јужне фасаде односи на Владиславу са синовима Јованом и Димитријем. Наша истраживања из 2005. године не могу потврдити постојање натписа ІѠАНЬ поред фигуре младог велможе на крајњем западном делу северног зида припрате, за кога је утврђено да је одевен



Сл. 1. Кучевиште, св. Јевстратије и св. Авксентије (око 1330)

Допуна прецизнијем ишчитавању програма кучевишке цркве односи се на појас са светитељима у другој зони наоса, на северној страни. Реч је о низу светих мученика приказаних у уобичајеној одећи (хаљини и огртачу) и са крстовима у рукама, који је састављен од две скупине са по пет учесника, три иконографска пара, једне трочлане групе и два појединачно приказана светитеља. У северозападном углу груписани су ликови Петозарних светитеља из јерменске Севастије (славе се 13. децембра). Свети Јевстратије (**СТИ ЄФЬСТРАТЄ**) и свети Авксентије, двојица најстаријих, приказани су на западном зиду. Први, смеђе косе и подуже тамне браде, представљен је са атипичном персијском капицом на глави, карактеристичном белом марамом и копчом испод врата, док му је у левој руци затворен свитак као атрибут писарског звања и говорништва. Други мученик, седе косе и браде, некада је свакако држао крст у подигнутој десној руци (сл. 1). У продужетку зоне на северном зиду налази се лик светог Евгенија, чије веома оштећено попрсје, с десном руком савијеном у лакту, распознајемо у обрисима. Следи готово уништена представа светог Мардарија, насликаног – судећи по ширини простора које је његово попрсје захватало и остатку десне подигнуте руке – раширених руку, што је иконографски мање уобичајено. Стојећа фигура светог Ореста (**СТИ ОРЄСТИ**), кратке косе и голобрадог, протеже се и на потрбушје угаоног лука[4] (сл. 2 и 7). Тројица од петорице јерменских светитеља, наиме они чији су ликови овде сачувани, приказани су с типичним карактеристикама физиономија (Јевстратије, Авксентије и Орест). На источној страни кубичне масе којом је северозападни стубац спојен са северним и западним зидом насликани су Флор и Лавр, млади, смеђе краће косе (18. август), док су на јужној страни Сергије и Вакх, обојица млади (7. октобар); у потрбушју с јужне стране су Кирик и Јулита, обоје у виду стојећих фигура (15. јул),[5] а са источне, на луку који од ступца утиче у северни зид, налази се попрсје младог светитеља Маме (**СТИ МАМА**, 2. септембар), јужно (сл. 3),[6] и представа светитеља који је означен је као **СТИ АѲИМЄ** (Антим?, можда Антимије или Антоније), седе кратке косе и без браде, северно (сл. 4).[7] Препознавање последњег поменутог светитеља отежава то што у кучевишким натписима, како је давно примећено, има много језичких грешака.[8] Потом се, дуж северног зида, нижу ликови петорице персијских мученика (славе се 2. новембра) – Пигасије (седе кратке косе и уске дуже браде), Акиндин (сед, дуже браде, кратке косе), Афтоније (смеђе и при дну кудраве косе средње дужине, с дубоким залисцима изнад чела, кратке браде), Елпидифор (смеђе

слично Дејану (Расолкоска-Николовска, *op. cit*., 47; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 135), мада није искључено да трагови слова више нису читљиви. Када је реч о портретима на северном зиду припрате Кучевишта, већ смо указали на нелогичност поменуте претпоставке по којој би војводица Владислава у истој одећи и са истим инсигнајама била приказана у истом простору, на бочним странама припрате, на шта је упозоравао и И. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 268, н. 41). Истовремено смо изразили и сумњу у исправност читања првог имена у ктиторском фреско-натпису у наосу Кучевишта као Марена (S. Gabelić, *O ikonografiji sv. Trifuna*, Културно наследство 28–29, Скопје 2004, 115, н. 52). То име је, изгледа, спорно као властито, премда се појављује у називима села и цркава (cf. О. Иванова, *Исчезнати месни имиња во областа по сливот на Брегалница*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* V, Прилеп 1988, 283–284). Најзад, ваља указати и на претпоставку по којој су оснивачи Кучевишта изједначени с ктиторима Светог Николе у Калотини у Бугарској, cf. G. Gerov, A. Kirin, *New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church od Sveti Nikola in Kalotina*, Зограф 23 (1993–1994) 51–64. Геров и Кирин сматрају да су Дејан и Владислава из Светог Николе у Калотини заправо Дејан и Владислава из Кучевишта (cf. *ibid*., 57, где су имена у одговарајућем натпису реконструисана, а сликарство цркве у Калотини датовано у време пре живописања припрате Кучевишта). У том случају, међутим, тешко би било разумети зашто се, за разлику од Владиславе, Дејаново име не наводи у ктиторском натпису у наосу Кучевишта, који аутори не разматрају, као што би, према наведеној хронологији настанка тих споменика, необјашњива била и тврдња да је црква у Калотину осликана у време другог претпостављеног Дејановог брака.

[4] Ђорђевић, *Кучевиште*, 99: Јевстратије, Авксентије, Евгеније, Мардарије и Орест; накнадно се помињу само Јевстратије, Авксентије, Орест и, издвојено, Мардарије, cf. idem, *Зидно сликарство*, 132. Са раширеним рукама, поменимо, свети Мардарије је насликан и у Грачаници (Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 103, сл. 73).

[5] Ђорђевић, *Кучевиште*, 99, сл. 26 (свети Флор и свети Лавр): ФЛОРЬ, ЛАВРО, СЕРГІЕ, ВАКХО, КИРИКЬ, ОУЛИТА; idem, *Зидно сликарство*, 132. О формалним варијантама приказа светог Кирика и свете Јулите у том периоду, укључујући и кучевишки, v. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 120.

[6] И. М. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 132), по редоследу читања, води га као Мардарија (уз Ореста и Антимија), но Мардарије је на северном зиду (међу „двојицом непознатих“), између Евгенија и Ореста, то јест на уобичајеном, средишњем месту у својој групи.

[7] Светитеља мученика поред чије се главе чита АѲНМЕ нисмо идентификовали (можда 17. X, 19. XI или 2. II). Код И. М Ђорђевића (*Зидно сликарство*, 132) наводи се као Антимије. У старонагоричком и дечанском Календару постоји под 3. IX свети Антим (АНѲИМЬ, Ανθιμος), но то је стари архијереј дуге седе браде (свештеномученик), који је као појединачна фигура представљен и у олтару Сопоћана, cf. П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 264, 316; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 44. Светитељ из Кушевишта је мученик испијеног лица и, како смо поменули, без браде; носи белу доњу хаљину и светлоплави плашт.

[8] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 129; Ђурић, *Византијске фреске*, 56; Ђорђевић, *Кучевиште*, 106, н. 178.

косе, кратке кудраве браде) и, на најисточнијем делу зида, Анемподист (савим млад, смеђе кратке косе).[9] За разлику од Петозарних мученика из Севастије, песторица поменутих светитеља из Персије, шире гледано, немају чврсто изграђену типологију нити посебне хагиографске ознаке. Низ представа у њиховој скупини обично започиње светим Акиндином, уколико он није смештен у средину, док је у Кучевишту на почетном месту свети Пигасије, а уз њега је Акиндин, готово истоветног изгледа. Иконографија светог Пигасија неуједначена је утолико што се током XIII и XIV века он приказивао или као старац седе косе и подуже седе браде, или као средовечан човек тамне проседе косе и широке заобљене браде. У Богородици Олимпиотиси, на пример, насликан је с тамном косом и брадом средње величине, а као седи старац, веома слично представи у Кучевишту, у Протатону.[10] Над зиданим пролазом који води у проскомидију у Кучевишту се налазе бисте светих Тараха, Прова и Андроника, који се славе заједно 12. октобра (сви млади и с кратком смеђом косом).[11]

Задржимо се на приказу младог светитеља кратке уковрџане косе и облог лица без браде на потрбушју северозападног лука у Кучевишту, који се натписом идентификује као свети Мама (Мамас, Мамант, Мамантије). Представа тог кападокијског светитеља није непозната у монументалном сликарству централних делова Балкана, али није ни изразито честа. Са уобичајеном иконографијом мученика, у виду стојећег или допојасног приказа, светог Маманта налазимо у охридској Богородици Перивлепти, Старом Нагоричину, Грачаници, Богородичиној цркви у Пећи и, у оквиру календара, у Грачаници и Дечанима. У нарочитом иконографском облику који је посебно популарисан у Грчкој и на Јегејским острвима, наиме с овцом као личним атрибутом у рукама, приказан је у Нерезима, Манастиру код Прилепа и Леснову. По правилу сликан је сасвим млад, каквог га видимо и у Кучевишту, или, врло ретко, с веома кратком брадицом, као још у цркви Свете Марије Антикве у Риму, затим у Нерезима и Дечанима. Може да има помало разбарушену косу, по правилу краћу или средње дужине.[12]

Сл. 2. Кучевиште, свети Орест (око 1330)

Гледано с формалне стране, у кучевишком низу светих мученика на северној страни наоса издваја се, као необична, представа светог Ореста, најмлађег из скупине Петочислених (Петозарних) мученика. Уместо у попрсју, попут осталих, насликан је у пуној фигури. Носи зеленкастоплаву дугачку хаљину са жутим украсним рубом и широким оковратником, а преко плећа црвени плашт. Димензије приказа петорице светитеља из те групе, који се у византијском

[9] Ђорђевић, *Кучевиште*, 99: ПИГАСИЕ, АКЕНДИНЬ, АФѲТОНИЕ, ЕЛЬПИДИФОРЕ, АНЕБОДИСТО; idem, *Зидно сликарство*, 132; за илустрацију v. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 59.

[10] E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992, vol. I, 200–201, vol. II, 171–172; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 54.

[11] Ђорђевић, *Кучевиште*, 99: ТАРАХИ, ПОГО, АНЬДРОН(И)КЬ; idem, *Зидно сликарство*, 132, сл. 5.

[12] Иконографија светог Маманта необично је богата и разноврсна. Као атрибут он може да држи пастирски штап, палицу, крст, крст и палицу, овцу или козу и пастирски штап, овцу или козу и крст, а осим засебних приказа у виду допојасне или стојеће представе, као и фигуре на лаву, постоје још и сценска решења и хагиографске композиције. У централним и поготово у северним деловима Балкана тај светитељ није уживао велико поштовање, нити су наглашаване његове засебне иконографске карактеристике, као на југу, посебно на Кипру и Криту, cf. Габелић, *Манастир Лесново*, 119, т. XXV, с примерима и литературом (у Леснову се, иначе, налази јединствен пример приказа тог светитеља с дугачком косом). Представу светог Маманта у охридској Богородици Перивлепти помиње П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 50. Упркос натпису [СТН] МАМА поред једног попрсја у „Саборној" („Сборенотој") цркви у Иванову у Бугарској на живопису из друге половине XIV века, тешко је прихватити поистовећење тог свеца с кападокијским светим Мамантом (Мамасом), cf. Е. Бакалова, С. Смядовски, *Ивановските стенописни надписи – текст и функция*, Paleobulgarica 19/1 (1995) 37. Ивановски „Мама", чију би идентификацију ваљало проверити, налази се, најпре, на необичном месту, изнад нише протезиса и поред једног архијереја, а има и сасвим изузетну иконографију – ћелаво теме, бркове и широку коврџаву браду – према опису код: А. Василиев, *Ивановските стенописи*, София 1953, 24. Младићки изглед светог Маманта заправо је веома постојан, почев од његове најстарије очуване представе у цркви Свете Марије Антикве у Риму (757–767), cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII Jahrhundert*, Freiburg 1916, Band. 2, 708; Band 4, Abb. 166, 2 (Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑ…).

Сл. 3. Кучевиште, св. Мама/Мамант, око 1330 (снимак Д. Николовски)

сликарству појављују свакако од X века, обично су у једном споменику уједначене, било да су они насликани као бисте било као целе фигуре. Идејни предводник скупине је свети Јевстратије, који је уживао посебан углед и унеколико самосталан култ, а то се у византијској уметности по правилу поштовало истицањем његове фигуре средишњим положајем у групи или првим местом у низу.[13] Издвајање светог Ореста пуном фигуром у Кучевишту отуда делује необично и готово тенденциозно, но оно је свакако само привидно и објашњиво практичним разлозима. Била би то заправо последица распоређивања скупине Петозарних на расположивим зидним површинама храма. Неуједначена изведба светитеља из те иконографске скупине на другим местима се појављује сразмерно ретко, на пример у Елмали Килисе из XI века у Кападокији, где су полуфигуре неједнаке величине (сл. 5), и у Протатону на Светој Гори, с варирањем њихових целих фигура и биста.[14] У Кучевишту нам распоред фигура из те скупине показује да је сликар или иконограф програм хоризонталне зоне изнад стојећих фигура читао почев од западног зида. Ту је поставио Јевстратија и Авксентија, до њих, на северни зид, Евгенија и Мардарија, па се Орест, заправо као и увек последњи у групи, нашао на потрбушју оближњег лука, што је била следећа слободна површина за сликање.

У кучевишком хоризонталном појасу светих мученика вредно је запазити и приказе Савела, Мануила, Исмаила, Лупа и Нестора у јужној половини храма.[15] Особеност изведбе њихових ликова огледа се у томе што они, осим крстова, у рукама држе и мачеве у корицама (сл. 6). То је иконографски обичај приказивања светитељских атрибута који је у касном византијском сликарству прерастао у релативно распрострањену праксу. Када је реч о мачу као атрибуту који мученици носе уз крст као своју општу ознаку, аналогни примери налазе се у Светом Никити у близини Скопља, на приказима светих Сергија и Вакха, који су и ту у одорама мученика, а нешто касније у Светом Ђорђу ту Вуну у Костуру, у којем су свети Прокопије и свети Димитрије представљени како држе по крст и мач, као и свети Теодори у Светом Атанасију у Калишту код Струге с краја XIV века. Пример из претходног столећа јесте синајска икона светог Прокопија, представљеног такође у дугачкој хаљини, с крстом и мачем у рукама, као и с округлом металном огрлицом око врата.[16] У Кучевишту је заправо занимљиво то што мачеве напоредо с крстовима нису добили Сергије и Вакх, код којих се те две ознаке, изгледа, најчешће појављују, а којима су у руке стављене само украшене палице, какве, уз мачеве, носе и у Грачаници.[17]

У сликарству Кучевишта пажњу свакако заслужују и раздвојене стојеће представе арханђела Михаила и арханђела Гаврила, због величине прве и увећаних димензија и места у програму друге. Арханђео Михаило (О АРХ<ΑΓΓΕΛΟΣ> ΜΙΧ<Α>ΗΛ) у подигнутој и истуреној десној руци држи скиптар оштећеног врха, а у левој, савијеној у лакту, допола очувану сферу. Доња половина његове фигуре је страдала. Одевен је у црвену хаљину са жутим укрштеним лоросом на грудима. Насликан је на северном зиду и непосредно до слепе нише с увећаним попрсјем светог Николе. Поред арханђела Михаила, према западу, налазе се слабо видљиве фигуре светих ратника Ђорђа, Димитрија и Прокопија.[18] Царско обличје арханђела, посебно Михаила, једна је од изузетно важних и специфичних форми арханђелске иконографије, унутар које се, осим једнако популарног приказа арханђела Михаила војника,

[13] За иконографију, култ и програмско место Петозарних мученика v. С. Габелић, *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, Зограф 29 (2002–2003) 191–199, посебно 191–192, 196.

[14] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1928, pl. II, pl. 117, 118; V. J. Djurić, *Les conceptions hagiographiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) 56, fig. 14–16. Слично, изгледа, и у бачковској костници, на фрескама из друге половине XII века (*The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003, 82–83, fig. 18, 78).

[15] Ђорђевић, *Кучевиште*, 99: НИСАВЕЛ, МАНЮИЛ, ИСМАИЛ, ЛОУПЬ, НЕСТОРЬ; idem, *Зидно сликарство*, 132.

[16] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 56 (Свети Никита), fig. 142; E. N. Tsigaridas, *Frescoes of the Palaeologan Period in Churches in Greek Macedonia*, Thessaloniki 1999, fig. 142 (Свети Ђорђе ту Вуну); Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 158, сл. 181 (Свети Атанасије); D. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 343–335, fig. 5 (указује да је огрлица преузета из иконографије светих Сергија и Вакха).

[17] Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, V, VI (Вакх држи штап и мач; Сергије је вероватно левом руком ослоњен о мач, с палицом у десној).

[18] Ђорђевић, *Кучевиште*, 100; idem, *Зидно сликарство*, 132.

примењивало још и неколико других варијанти. Генеза сликања арханђела у својству ратника имала је сопствену развојну нит, произлазећи из визуализовања непосредног дејства и активности арханђела у наративним секвенцама њихове сликане повести. На другој страни, представљање арханђела у царским одорама идејно је оформљено на основама премисе о једнакости положаја и задатака византијског императора и арханђела у одговарајућим сферама њиховог деловања, односно аналогије утемељене на њиховој заједничкој (истоврсној) потчињености Христу као врховном владару.[19] Феномен нема строго библијско или друго литерарно порекло, нити оправдање у отачким списима и, као такав, није био својствен наративним илустрацијама из циклуса Арханђела.[20] Међу разноврсним и бројним сценама од којих се састоји Арханђелски циклус, у царским хаљинама арханђели се појављују само у две са изразито алегоријским садржајем, Сабору анђела и Паду Сатане, по изузетку још и у Чуду у Хони.[21] Држи се да је у монументалној уметности таква иконографија настала око 500. године и да се проширила након IX века (Никеја).[22] У средњовизантијском раздобљу издвојене представе арханђела у царским костимима срећу се у појединим мозаичким целинама (Свети Лука у Фокиди, пред апсидом и у северозападној капели), као и на фрескама на Манију, у Кападокији и на Кипру.[23] Појављују су затим и у сликарству из раздобља Палеолога, при чему не преовлађују у односу на друге иконографске облике. Међу савременим споменицима вероватно најближе формалне паралеле Кучевишту налазе се на икони арханђела Гаврила с једног од бочних иконостаса у Дечанима, затим у живопису Станичења, Леснова (по симболима у рукама, док лорос на оба примера није прекрштен на грудима), делом и у живопису Богородице Олимпиотисе у Еласону (један од двојице арханђела, са сфером и лабарумом и са укрштеним лоросом).[24]

Сл. 4. Кучевиште, свети А(н)тиме(?), око 1330 (снимак Д. Николовски)

У том раздобљу иконографија арханђела заправо се разграњава на више слојевитих варијанти или нам је бар познатија због великог броја сачуваних дела, при чему се посебно значење поједине представе сагледава кроз атрибуте и место у датом програму. У живопису XIV века укрштени лорос на одећи арханђела чешће се запажа на безименим анђеоским фигурама у композицијама из циклуса Богородичиног Акатиста или у Небеској литургији – где, уз лабарум са трисагионом, фигурира као јасна литургијска ознака[25] – или пак код арханђела Гаврила у Благовестима, па тако и у кучевишким,[26] него на издвојеним арханђелским фигурама. С тим у вези запажа се и једно правило. Код засебних фигура арханђела Михаила и Гаврила насликаних у истом храму Михаилу се даје ратничка униформа, док царску одору задобија Гаврило. У Кучевишту нема приказа арханђела војника, а арханђео на северном зиду, у црвеном дивитисиону, с лоросом и поменутим ознакама у рукама, неоспорно је означен натписом као Михаило. Символика глоба – који је првобитно био без Христове ознаке, али је такође наглашавао универзалност – увелико доприноси утиску о империјалној конотацији представе, арханђелске и Божје (Христове), чија присутност треба да је симболичка. Тако је глоб на мозаику у цариградској Светој Софији из друге половине

[19] C. Jolivet-Lévy, *Notes sur la représentation des archanges en costume impérial dans l' iconographie byzantine*, Cahiers archéologiques 46 (1998) 121–128 (детаљно разматра паралелизам цара и арханђела, наглашавајући важност њиховог односа спрам Христовог неприкосновеног суверенитета).

[20] C. Mango, *Saint Michael and Attis*, Δελτίον ΧΑΕ 4/12 (1984) 39–62, посебно 39, 44.

[21] За примере v. С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела (XI-XVIII век). Преглед споменика*, Београд 2004, 349, сл. 1, 9, 25, 32, 37, 51, 80, 90, 97, 101, 114, 115, 121, passim.

[22] Mango, *Saint Michael and Attis*, 40; Jolivet-Lévy, *Notes sur la représentation des archanges*, 123; Г. И. Вздорнов, ΣΥΝΑΞΗΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ, Византийскй временик 32 (1971) 163–164.

[23] Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, 68–69, fig. 29–30; Jolivet-Lévy, *Notes sur la représentation des archanges*, 125, fig. 5, 6 (Чавушин); N. V. Drandakis, *Fresques byzantines du Messa Magne (Magne occidental)*, Athens 1995, pl. X/50, XII/57, XIII/67; A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Etude iconographique des fresques de 1192*, Dumbarton Oaks Papers 50 (1996) 111–112, fig. 79 (на чувеној фресци из Лагудере арханђео Михило држи у десној руци лорос са трисагионом, у левој сферу и има укрштен лорос).

[24] Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 62, сл. 55; Габелић, *Манастир Лесново*, 134–135, т. XXVII (арханђео Гаврило на северозападном ступцу наоса); E. C. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 205–207, II, fig. 58; за Станичење v. нашу н. 41.

[25] О литургијском значењу представа бесплотних сила у сликама Небеске литургије v. Т. Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи. Прилог проучавању*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 381–415, посебно 399–400, 405–410 (с примерима и литературом). О лоросу као царској ознаци v. Д. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион". Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 249–276.

[26] Ђорђевић, *Кучевиште*, 87, сл. 3.

Сл. 5. Елмали килисе, св. Јевстратије и св, Орест, XI век (снимак Д. Тасић, Институт за историју уметности, Београд)

IX века што га у левој руци држи сачувани стојећи арханђео бочно од апсиде, док у другој носи скиптар, изведен као провидни космички кружни објект, слично као и на још старијем рељефу из Коптског музеја у Каиру.[27] У позном византијском сликарству царски изглед засебне фигуре арханђела Михаила или Гаврила – као и када су они постављени поред Богородице у апсиди, где им вероватно треба тражити програмско порекло – у сваком случају означава увек свечани иконографски вид, будећи асоцијацију на врховни статус носиоца међу бестелесним силама и истовремено на његову подређеност спрам неприкосновеног и свеприсутног Христовог ауторитета.

Разумљиво је да у Кучевишту сликање арханђела Михаила и њему суседних светитеља, које смо поменули, није необично, јер сви долазе у ред уобичајено приказиваних. Међутим, овде је занимљиво то што арханђео величином премаша свете ратнике насликане уз њега за висину читаве главе (сл. 7). По томе кучевишки арханђео Михаило нема аналогија у обличжњим савременим споменицима, већ подсећа на доста старији пример из Водоче и на друге велике фреске арханђела какве се срећу у Грчкој, на Кипру и у Кападокији. Његова фигура је у зидном сликарству могла досегнути и гигантске димензије. У Богородичиној цркви код села Кофину на Кипру, на пример, стојећи арханђео у неколико метара високој ниши два пута је већи од стојећих фигура из прве зоне (крај XII века, пресликано крајем XIV века), као и у Светом Леонтију у Водочи (слој с краја XI или из прве половине XII века).[28] На западној фасади Таксијараха у Костуру фигура арханђела Михаила готово је три пута виша од донаторских фигура које стоје поред њених ногу (средина XIII века), слично као и на бројним примерима из X и XI века у Кападокији или на фресци с почетка XIV века у Панагији Пантавасилиси (Кемерли килисе) у месту Тириље недалеко од Цариграда,[29] а на западном зиду наоса цркве Светог Хераклидијуса у манастиру Светог Јована Лампадистиса на Кипру, на фресци из прве половине XIII века, висина фигуре арханђела Михаила – као и увек фронталне – у царској одори, с лабарумом и сфером у којој је знак крста, премаша висину улаза.[30] Увећане димензије фигуре арханђела, по својој непосредној литерарној основи, представљају пандан арханђеловом епитету *првог* или *великог* арханђела, војводе и чиноначелника небеских сила. Михаило је најважнији хришћански арханђео, главни небески војник који је свргао непокорног и злонамерног ђавола, *тамног кнеза* и непријатеља људи, и потом сабрао и ујединио бестелесне силе. За живота, на самрти и на последњем суду вернима је он, надаље, нарочито снажан бранитељ, исцелитељ и заступник. У јудеохришћанству слављен је као један од четворице или седморице великих арханђела, већ тада и као поглавар анђела, да би потом постао и једини озваничени, библијски *арханђео* (Јд 9).[31] Сходно високом статусу врховника, важности положаја и множини задужења, у списима је арханђео Михаило неретко називан непосредно и *великим*. У Пантолеоновој *Похвали арханђела Михаила* означен је као *велики поглавар анђеоске војске*,[32] у *Чудима арханђела Михаила* Михаила Псела, осим *арханђелом* и *архистратигом*, што је уобичајено, назива се и *великим* (Михаилом).[33] У најстаријем словенском спису посвећеном „бестелеснима Михаилу и Гаврилу“, из пера Климента Охридског, он је *велики архистратиг* и *први војвода небеских чета*.[34] Исту идеју изражавају и текстови служби у јужнословенским рукописима XIII и XIV века. У празничном минеју датованом у време око средине XIII века (САНУ 361) архистратиг Михаило прославља се управо као *први арханђел*, *велики за-*

[27] Mango, *Saint Michael and Attis*, 39–44, fig. 1–4.

[28] S. Gabelić, *The Church of the Virgin near Kophinou, Cyprus*, Κυπριακαί Σπουδαί 48 (Λευκοσία 1984) 149, 151. У Водочи се на јужном зиду западног крака крста средишње цркве налази један од вероватно двојице наспрамно постављених монументалних арханђела; држи сферу и скиптар или лабарум, а обучен је у кратку тунику, веома слично арханђелима из Свете Софије у Охриду (П. Миљковиќ-Пепек, *Водоча*, Скопје 1975, 39, сх. VIII, т. XXV; мало је вероватно да се уз западни улаз налазио још један пар арханђела, како је ту претпостављено, cf. *ibid*, 27, сх. III)

[29] S. Pelekanidis, *Kastoria* I, Thessaloniki 1953, fig. 140a; за датовање у средину XIII века и идентификацију личности портретисаних поред арханђела Михаила, веома умањених димензија, v. Г. Суботић, *Портрет непознате бугарске царице*, Зограф 27 (1999) 93–102, сл. 1. За примере из Кападокије (Велики Голубарник, Каранлик и друге) v. C. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin: le témoinage de quelques monuments de Cappadoce*, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1977) 193–197. За Кемерли килисе v. C. Mango, I. Ševčenko, *Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara,* DOP 27 (1973) 240, fig. 34-35.

[30] A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 298. Познији, добро сачуван пример јесте фреска арханђела Михаила из 1474. године поред иконостаса у цркви Арханђела Михаила у Педули на Кипру (*ibid*., 339; M. Emmanuel, *Monumental Painting in Cyprus during the Last Phase of the Lusignan Dinasty, 1374–1489*, in: *Medieval Cyprus*, ed. N. Patterson- Ševčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, 249, fig. 20).

[31] С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 20–23 (с литературом).

[32] Pantaleon diaconus, *Encomium in maximum et glorissimus Michaelem*, Patrologia graeca 98, 1263.

[33] *Michaelis Pselli Scripta minora*, ed. E. Kurtz, F. Drexl, Milano 1936, 128.2, 128.11.

[34] Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София (1931) 1970, 335, 336.

Сл. 6. Кучевиште, свети Нестор, око 1330 (снимак Д. Николовски)

Сл. 7. Кучевиште, наос, северни зид, свети ратник (Ђорђе?) и арханђео Михаило; на потрбушју лука свети Орест и свети А(н)тиме(?), око 1330 (снимак Д. Николовски)

ступник, *превелики помоћник*, *кнез анђела* и слично. У минеју из 1320–1330 (САНУ 58) Михаило је *велики*, такође и *првоанђел Божји*, и, најзад, у *Станислављевом прологу* преписаном у Леснову у време подизања Кучевишта, 1330 године (САНУ 53), Михаило је *небесни војвода и чиноначелник виших сила*.[35] Епитет велики (*Megas*, *Pammegistos*) појављује се у вези са арханђелом Михаилом и у старозаветној *Књизи пророка Данила*, будући да се *Михаило велики кнез* (Дан 12, 1) поистовећује са истоименим арханђелом. На основу таквих и сличних представа о арханђелу Михаилу у литерарним изворима и његова слика је могла попримити наглашене димензије.[36] Одговарајући литерарни епитети пренети су у појединим примерима у натписе који су исписани на делима монументалне уметности и иконописа. У Ајвали Килисе (Голубарнику), споменику у Кападокији који потиче још из X века, очуван је пример исписивања епитета *велики* у сигнатурама код засебних фресака арханђела Михаила и арханђела Гаврила, од којих је сваки у царском обличју, с лабарумом и сфером.[37] На познатој икони из XIV века из Византијског музеја у Атини Михаило је у натпису такође означен као *велики* (*таксијарх*).[38] Слично томе је и архистратиг Михаило, патрон цркве манастира Леснова, на фреско-икони из 1349. године, насликаној над западним улазом у наос, обележен као *Предстојник (свих) анђела* или *Првак међу анђелима* (О ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΠΡΟΤΟΣΤΑΤΗΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ). Као највиши у рангу, арханђео је ту насликан у огњеном лику и с црвеним крилима, оружјем и одећом, као зажарени војсковођа на белом коњу, у нарочитом иконографском виду којим се испољава његова моћ, борбена спремност и висок положај, овде истовремено наглашен исписаним текстом.[39] Неоспорно је да су у истом раздобљу и поручиоци живописа у Кучевишту неговали велико поштовање према арханђелу Михаилу, чија је интервенција, у свести верника, била делотворна у више различитих видова, пре свега ратничких и исцелитељских, а његово заступништво и изузетно моћно.

Арханђео је, након Христа и Богородице, вероватно најзаступљенија и најважнија фигура у хришћанској уметности. Његова велика слика на ис-

[35] САНУ 361, l. 30–33; САНУ 58, l. 102v–105v; САНУ 53, l. 8v; епитети те врсте повезују се са арханђелима и у српским рукописним минејима за месец новембар с краја XIV и почетка XV века који се чувају у београдској Универзитетској библиотеци (УБ 13 и УБ 14), као у и онима који су данас у употреби у дане празновања архистратига Михаила и бесплотних сила 6. септембра i 8. новембра – *Минеј за септембар и Минеј за новембар*, Крагујевац–Вршац 1983, 90–91, 121–142. За поменуте средњовековне рукописе v. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII век)*, Београд 1982, бр. 835, 707, 1147, 781, 786. Метафорички назив за ђавола (*тамни кнез*), у вези с прослављањем његовог свргавања 8. новембра наведен је према САНУ 58, l. 104v.

[36] *Reallexikon zur byzantinischen kunst*, ed. K. Wessel, M. Restle, 17, Stuttgart 1972, 44.

[37] N. et M. Thierry, *Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülu Dere église inédite de Cappadoce*, Cahiers archèologiques 15 (1965) 124.

[38] K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd–Sofija 1970, XXXI, 65 (добра колор репродукција ове иконе, иначе често репродуковане).

[39] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 65, 98, сл. 56; Габелић, *Манастир Лесново*, 192–195, сл. 98, т. XXV.

Сл. 8. Кучевиште, источни зид проскомидије, арханђео Гаврило, око 1330 (снимак Д. Николовски)

такнутом месту у храму одговарала је поимању важности и значаја арханђела и у идејном смислу сасвим је била прикладна за пространију зидну површину, као што је то, у основи из истих разлога, и увеличана представа светог Николе, великог узданика и брзог помоћника.[40] При том, програмске правилности византијског зидног сликарства, поред других варијаната, омогућавале су њено постављање у поткуполни простор или у близину иконостаса и онда када арханђео није био патрон храма. Тако је било у Кучевишту, које је славило Богородицу, или, на пример, у храму Светог Николе у Станичењу, са живописом из истих година.[41] Димензије арханђелове фигуре, за коју је у Кучевишту одређено да буде већа од светих војника у појасу стојећих фигура, непосредно су довеле до тога да поменута представа светог Ореста у другој зони добије место на издуженијој и већој површини испод свода.

Нарочита настојања и труд живописаца око распоређивања сликаног програма у доњим зонама испољена су у кучевишкој цркви на више места. Већ смо показали да је усклађивање хоризонталног појаса с попрсним приказима светих мученика у северозападном углу наоса нарушено привидно наглашеном изведбом светог Ореста, светитеља за чије програмско истицање – за разлику од арханђела Михаила – није било суштинског оправдања. Сликари и творци програма Богородичине цркве у Кучевишту остварили су још једно неуобичајено решење постављањем Гаврила (Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ), другог арханђела, на источни зид проскомидије. У том простору не постоји удубљена ниша, а лик архиђакона Стефана који је обично заузима померен је бочно, на северни зид.[42] Арханђео Гаврило је у пуној фигури, у десној руци држи пред грудима скиптар, а у левој глоб с Христовим монограмом (χ̄). Гаврило није у царској одећи, али ни у обичном хитону и химатиону (сл. 8). Његова доња туника украшена је широким златним оковратником, наруквицама и доњим нашивеним рубом. И димензије тог арханђела доста су увећане у односу на околне фигуре, тако да његов лик заузима две зоне живописа.[43] У списима се епитет *велики* сразмерно ређе него на арханђела Михаила односио и на арханђела Гаврила, такође изузетно значајног, но у анђеоској хијерархији другостепеног арханђела. Његови задаци били су другачијег реда. Разлику између положаја и задатака двојице главних арханђела изванредно изражава поменути текст Климента Охридског, у којем је арханђео Гаврило *први (благовесник)*, док је Михаило *први (војвода)* и *први (скиптроносац)*.[44] Одећом и атрибутима кучевишки арханђео Гаврило наликује арханђелима који су у виду појединачних попрсја приближно у истом раздобљу насликани на бочним странама олтара Богородице Љевишке. У тој цркви, наиме, сачуван је само арханђео на северној страни, такође са скиптром и глобом у рукама и апликацијом на туници.[45] Нешто старији сличан пример налази се у Ариљу, на бочним пиластрима испред олтара, где је арханђео Гаврило представљен у нарочито украшеном хитону и са сфером у којој је крст с криптограмима (Михаилов лик на другој страни није сачуван).[46] Арханђео Гаврило из Кучевишта још непосредније одговара двојици натписом неименованих анђела или, како на основу одеће и симбола треба претпоставити, арханђела који стоје уз Христа у сцени Причешћа апостола у ап-

[40] Смисао приказивања светог Николе с промењеним пропорцијама у поређењу са осталим фигурама доње зоне живописа истакао је В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији*, Старине Косова и Метохије II (1963) 78–79; такође И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУМС 14 (1978) 90–91.

[41] М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 158–161, сл. 72 (Габелић), где је указано и на поједине иконографске нијансе код представљања арханђела Михаила у монументалном сликарству прве половине XIV века (стр. 161).

[42] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 133.

[43] Ђорђевић, *Кучевиште*, 98, н. 137; idem, *Зидно сликарство*, 133.

[44] Й. Ивановъ, *Български старини*, 336.

[45] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 116–117, т. VIII.

[46] Д. Војводић, *Зидно сликарство у цркви Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 86–88, 293.

сиди Богородичине цркве у Пећи (око 1335). Они су одевени у тунике украшене нашивцима, а и један и други у рукама држе глоб с Христовим монограмом и скиптар.[47] Обличје арханђела на поменутим примерима, укључујући и кучевишког Гаврила, представља спој античке, уобичајене одоре свих анђела, дворског свечанијег костима и царских регалија (орб, скиптар). Оно на симболичан начин можда говори о томе да се догађај којем арханђели присуствују или над којим бдију не одвија на земљи, донекле аналогно представама арханђела у пуном царском обличју које, у иконографском смислу, припадају искључиво небеској сфери.[48] Арханђеле таквог изгледа вероватно треба посматрати као врсту почасних (мистичних) чувара простора и функције олтара, као и онда када су непосредни учесници у богослужењу или када стоје поред Христа или Богородице у конхи апсиде, а нису изричито или само адоранти.[49] На ту улогу указује постављање њихових ликова у олтар, поред њега или на његове бочне стране, а такође и посебан вид (нешто украшеније) одоре, као и узвишени атрибути што их држе.[50] За избор места на којем се арханђели сликају од непосредног значаја могло је да буде то што се таксијарси Михаило и Гаврило и бестелесне силе изричито помињу током богослужења, према грчком тексту литургије управо на проскомидији, и то након Богородице, а пре осталих светитеља.[51] По функцији слично „садејствујућим" безименим анђелима ђаконима, сликаним у белим стихарима као иконографски адекватној одећи, с кадионицама, дарохранилницама или рипидама у рукама, арханђели приказани на указаним местима и издвојени именима, иконографијом одеће и симболичким ознакама највероватније нису без реминисценција на литургијски обред.[52] Отуд се чини да би формално издвојен и необично истакнут арханђео Гаврило из проскомидије Кучевишта представљао ликовни одјек оних идеја које су анђеле и њихове прваке, арханђеле, повезивале с литургијском службом. Тај арханђео би у целовитој замисли програма олтара могао бити својеврсна замена или надопуна за анђеоске фигуре које у Кучевишту нису насликане уз Богородицу у конхи нити у литургијским сценама Причешћа апостола и Поклоњења агнецу.

---

47 В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 156, сл. 90.

48 О прожимању царског изгледа арханђела са стварном опремом императора, историјату и значењу те иконографске појаве v. H. Maguire, *The Heavenly Court. Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington 1997, 255–258, где је истакнуто уздизање императора на ниво имагинарног горњег света, боравишта бестелесних; такође v. нашу н. 19.

49 За литургијску функцију анђела cf. E. Peterson, *Le livre des anges*, Paris 1954, 73–74, 80–82; J. Daniélou, *The Angels and their Mission According to the Fathers of the Church*, Westminster 1957, 55–67, посебно 62; V. Saxer, *Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'archange saint Michel en Orient jusqu'à l'iconoclasme*, in: *Noscere Sancta. Miscellanea in memoria di Agostino Amore*, ed. I. V. Janeiro, Romae 1985, 361–364. У Беседи на празник небеских сила Теодора Студита анђели се, поред осталог, називају *чуварима Божјег олтара*, cf. *Patrologia graeca* 99, 731A. За друге изворе и тумачење идеје о свештенству анђела v. Т. Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1995) 58–59.

50 Грачаница, изузетно, по удаљености од олтара пружа другачији пример, јер су арханђели Михаило и Гаврило, у одећи дворјана и са сферама и жезлима у рукама, на југозападном и северозападном ступцу (Б. Живковић, *Грачаница*, VI). Палица има порекло у религиозним процесијама (D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985, 110), премда не знамо у којој се мери оно подразумевало и у XIV веку. О значењу палице (*virge*), скиптра и других инсигнија у оквирима средњовековне владарске идеологије cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, посебно 17, 32–33, 144.

51 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, I, 357; Л. Мирковић, *Православна литургика. Други, посебни део*, Београд 1982, 61.

52 Оба иконографска решења налазе се, упоредо, на бочним странама и у врху апсидалног прозора у Раваници (стојећи анђели у улози ђакона и допојасни приказ арханђела са сфером и скиптром), где се, у сцени Причешћа апостола, појављује и анђео свештеник, cf. Т. Стародубцев, *op. cit.*, 56, сл. 4; Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 18, 24/7.

Notes from Kučevište

Smiljka Gabelić

The most complete study of the Church of the Virgin in the village of Kučevište near Skopje, the naos of which was built and painted by ca. 1330, and the narthex, between 1332/1334 and in 1337, was published by Ivan M. Djordjević (notes 1-2). Later, other researchers examined it in their articles (n. 3). Our observations concern the distribution of some individual figures in the programme of the naos and, especially, the symbolic meaning of the iconographic presentations of the two chief archangels and their positions in the programme.

In the horizontal zone above the standing figures, on the northern side, among the busts of the Five martyrs from Sebaste only one of them, St. Orestes, is presented as a standing figure. The explanation is not in emphasising this saint, though formally it would seem so, but in an adjustment to the available wall surfaces. A presentation like this is the result of distributing the ensemble of the Five martyrs from Sebaste, among them Orestes, as always, the last in the group (n. 4, 13-14; fig.1, 2, 7).

The presence of St. Mammas, painted rarely in this area of the Balkans (n. 6, 12, fig. 3) was identified in the same register. As for the saints Savel, Manuel, Ismael, Nestor and Lupus, we noticed the simultaneous presentation of two attributes in their hands, a cross and a sword, which in iconographical terms is less common (n. 15; fig. 6).

The archangel Michael in a red robe, with a crossed loros, a sceptre and sphere, in the first zone on the northern wall (n. 18), is taller by a head than the neighbouring figures of the holy warriors (fig. 7), reminding one of an earlier example from Vodoča and the big frescoes of the archangels one encounters in Greece, Cappadocia and in Cyprus (notes 28-30). The imperial robe, for which there is no direct literary source (n. 19-27, 48) reflects the archangel's supreme position. The enlarged dimensions of the archangels' figures in Kučevište were not usual in the contemporary wall paintings, in the central Balkan region. They are based on the relevant literary sources in the Greek (n. 32-33, 36) and Slavonic manuscripts (n. 34-35), as well as in the verse from the Book of Daniel 12:1. The archangel Michael is described as "the first" and literally, as "the great" - archangel, the ruler, the commander of the heavenly hosts, the chief of the angels, the prince, the sceptre-bearer and suchlike. The epithets correspond to Michael's status as a leader, his importance and his many functions.

Enlarged dimensions apply also to the archangel Gabriel, in Kučevište painted on the eastern wall of the prothesis (n. 43; fig. 8). He is wearing a cloak, a tunic decorated with applications, and holding the imperial regalia, the sceptre and the orb. With such robes and attributes he resembles the presentations of the archangels on the lateral sides of the altars in the churches of the Virgin Ljeviška and in Arilje, as well as the archangels standing beside Christ in the scene of the Communion of the Apostles in the altar of the Church of the Virgin in the Patriachate of Peć (n. 45-47). Archangels like this, positioned directly beside or within the altar space, should probably be viewed as a kind of guard of honour or as participants in the liturgy, similar to the angel-deacons in white sticharia, with incense burners or artophorion in their hands. Separately presented and emphasised by his size, the archangel Gabriel in Kučevište might have conveyed the idea that the angels and their leaders, the archangels, were connected to the serving of the liturgy (n. 49, 51). In the integral concept of the programme in the altar of this church, archangel Gabriel may be a kind of substitute or complement for the angelic figures that are missing beside the Virgin in the conche.

О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке

Драган Војводић

UDK: 75.052.033.2(497.11 Bela crkva karanska)

У расправи је оспорена оцена да се живопис у Белој цркви каранској и временски блиским рашким споменицима одликује изразитим провинцијализмом и уметничком заосталошћу. Јасније но извесне локалне традиције, на разматране фреске одразиле су се живе културне везе Рашке са уметнички напредним југом српске државе. Уочљива је тежња сликара који стварају на северозападу Србије да одговоре захтевима уметности тзв. ренесансе Палеолога и да прате промене у схватањима двора и Цркве. Ту тежњу они су остваривали с различитим успехом. Најзад, преиспитане су и основе за датовање живописа у Карану, који је, по свему судећи, настао између 1332. и 1337. године.

Зидно сликарство каранске цркве, значајне српске властеоске задужбине из времена краља Душана, већ више од једног и по столећа привлачи пажњу истраживача. Прва и досад најобухватнија монографија о том споменику, произашла из пера Милана Кашанина, објављена је још далеке 1928. године.[1] Од тада сликарство Благовештенске цркве у Карану добија место у свим озбиљнијим прегледима српске средњовековне уметности,[2] доспевајући повремено у саму жижу интересовања научне јавности. Нарочит разлог за то представљала су важна открића која су током деценија богатила спознаје о храму и његовом зидном сликарству.[3] Ипак, живопис Беле цркве остао је као целина недовољно проучен. И нека посебна а важна питања која се односе на каранске фреске нису у довољној мери разјашњена. Сећајући се посвећености професора Ивана М. Ђорђевића проучавању српске властеоске уметности, налазимо особеног повода да овом приликом изнесемо извесна запажања о живопису задужбине жупана Петра Брајана и неколико савремених споменика.[4] На

Сл. 1. Каран, Богородица Тројеручица

[1] М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Старинар, III сер., књ. 4 (1926–1927) 115–219. Касније су написане још три монографије о цркви и њеном живопису, у научном погледу мање значајне: Г. Томић, Д. Павловић, *Бела црква каранска и цркве брвнаре у њеној околини*, Београд 1960; А. Бабић, *Фреске каранске цркве*, Мећај 22–24 (1990) 163–174; Р. В. Познановић, *Бела црква у Карану*, Ужице 1996.

[2] Поменимо само најзначајније: V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge* II, Belgrade 1934, 47–48; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 19–20; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 142–143; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 62–63.

[3] З. Симићева, *Иконостас Беле цркве у селу Карану и Каранска Богородица Тројеручица*, Старинар, III сер., књ. 7 (1932) 15–35; М. Д. Крстовић, *Једно интересантно откриће у Белој цркви каранској*, Весник. Орган Главног савеза Удружења православног свештенства СФРЈ, год. XVII, бр. 383, Београд, (1. јун 1965) 4; Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (1967) 17–19; С. Мандић, *Једна ктиторка Беле Цркве Каранске*, Старинар, н. с., 9–10 (1958–1959) 223–225; Г. Цветковић-Томашевић, *Бела црква у Карану – маузолеј жупана Брајана. Археолошка ископавања у цркви 1975. године*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 159–176.

[4] О Ивану М. Ђорђевићу као истраживачу уметности српске средњовековне властеле cf. Д. Војводић, *Иван М. Ђорђевић, 1946–2004*, Прилози за КЈИФ 70 (2004) 359–360, 363. Самој Белој цркви у Карану професор Ђорђевић посветио је одговарајуће место у

то нас, са своје стране, обавезују и неостварени планови о писању опширне студије посвећене каранској цркви које смо својевремено правили с покојним професором и драгим учитељем.

***

Одавно је изнета оцена, никад озбиљније оспорена, да се у сваком детаљу каранског зидног сликарства огледа „изразито провинцијални карактер“.[5] Такво виђење живописа у Карану добро се уклопило у касније подробно разрађену слику о општој традиционалистичкој заосталости и скромној уметничкој вредности сликарства у старим рашким областима током Душановог доба, које је „у беди умирало“.[6] На први поглед прихватљиви, наведени закључци при пажљивијем сагледавању проблема показују извесну схематичност, па и недовољну утемељеност. Уочава се, најпре, да се ослањају на непотпуно заокружен увид у споменичку целину с подручја „сливова Ибра, Лима и Мораве“. Тако је, рецимо, изван оквира поменутих разматрања остало зидно сликарство у спољашњој припрати Ђурђевих ступова у Будимљи (пролеће 1343 – јесен 1345), као и фреске Светог Николе у Палежу код Студенице (вероватно пета деценија XIV века) и Светог Николе у Баљевцу код Рашке (средина XIV столећа). Живопис у Будимљи и Палежу показује несумњиву стилску напредност и врло високу уметничку вредност. По својим ликовним особеностима, та два споменика нимало не заостају за најнапреднијим фреско-целинама Душановог доба у Македонији. Осим тога, у сликарству будимљанског егзонартекса и палешке цркве могу се уочити и поједине иконографске и програмске новине, својствене сувременим црквама у југоисточним деловима српске државе (*Менолоī*, подизање владарских портрета у другу зону живописа итд.).[7]

И веома оштећене фреске у Баљевцу својевремено су оцењене као дело прилично даровитих сликара.[8] Таква оцена подлеже темељнијој провери, али је већ на први поглед јасно да су се баљевачки сликари ослањали на иконографска и програмска решења која се у српској уметности појављују тек од друге деценије XIV века. Они су представе светих ратника потпуно ускладили са обрасцима зреле „ренесансе Палеолога“. Најизразитија сведочанства о томе пружају шлем на глави светог Меркурија, покрет непрепознатог ратника који извлачи мач из корица и иконографија светог Никите, представљеног у полупрофилу, како проверава исправност своје стреле.[9] Светог Саву и светог Симеона живописци Баљевца насликали су једног крај другог. На тај начин прихватили су обичај заједничког представљања двојице светих Срба, који се у монументалном сликарству појављује тек од друге и треће деценије XIV века.[10] Представу Успења светог Николе баљевачки сликари развили су у јединствену композицију, необично богату детаљима. У складу с развојем ове сцене у доба Палеолога, у њој се појављују недвосмислена подсећања на заупокојену литургију, пре свега две групе појаца с карактеристичним скараниконима беле боје и куполастим скијадионима (сл. 2а–б).[11] Као нарочито особена новина истиче се увођење читавог низа „жанр сцена” из испосничког живота у позадину поменуте композиције. Важно је такође уочити да у тематском програму и иконографији сачуваних фресака у Баљевцу нема никаквих значајнијих архаизама. Необично истицање попрсја светог Симона, то јест замонашеног краља Стефана Првовенчаног,[12] над улазом у баљевачку цркву представља известан локализам. Но, такво неговање особених култова Рашке израз је развоја помесних традиција, а не склоности културне периферије ка превазиђеном. Уосталом, ни сликарство других сачуваних храмова у северозападним деловима земље, као што су Добрун, егзонартекс Сопоћана или „Латинска црква“ у Прокупљу, не показује трагове изразите провинцијске заосталости програма и иконографије.

Некада прилично опширан тематски програм у сопоћанској спољашњој припрати био је, по свему судећи, потпуно саображен захтевима актуелне српске црквене уметности. О томе сада сведоче развијен циклус Христових чуда и парабола, појава портрета црквеног поглавара наспрам ликова владара, али и низ представа светих жена.[13] Потпуно запостављене у српском живопису XIII века, свете мученице и преподобне почињу да се приказују у храмовима Немањића, њихове властеле и црквених достојанственика изгледа тек од друге деценије XIV столећа.[14] Изразиту новину у програму сопоћанског

књизи *Зидно сликарсīво срīске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 140–143 et passim.

[5] Радојчић, *Сīаро срīско сликарсīво*, 142.

[6] Ђурић, *Визанīијске фреске*, 62–63.

[7] Д. Војводић, *О времену насīанка зидноī сликарсīва у Палежу*, Зограф 27 (1998–1999) 123–133; И. М. Ђорђевић, Д. Војводић, *Зидно сликарсīво сīољашње īрīраīе Ђурђевих сīуīова у Будимљи код Берана*, Зограф 29 (2002–2003) 161–179.

[8] Р. Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Баљевцу код Рашке*, Саопштења 10 (1974) 53–74 (нарочито 72–74).

[9] Неки од наведених иконографских детаља појављују се тек у доба „ренесансе Палеолога“, док су други сасвим ретко примењивани у старијој уметности. За представе светих ратника у Баљевцу cf. *ibid*., 62, 64, црт. 4, 6, где њихови ставови и покрети нису увек правилно растумачени.

[10] *Ibid*., 64, црт. 6, сл. 10–11. О појави и значењу заједничких портрета двојице светих cf. B. Todić, *Portraits des saints Syméon et Sava au XIVe siècle. Contibution à la connaissance de l'idéologie de l'État et de l'Église serbes*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, Athens 1996, 129–139 (нарочито 131), са старијом литературом.

[11] Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Баљевцу*, црт. 6, сл. 14; N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 137–141 (нарочито 140–141); K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986, 76, 157 (који због оштећења фреске није могао да уочи певаче са скијадионима).

[12] Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Баљевцу*, 62, сл. 9–10.

[13] Cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 38–41; Д. Војводић, *Порīреīи владара, црквених досīојансīвеника и племића у наосу и īриīраīи*, in: *Зидно сликарсīво манасīира Дечана*, Београд 1995, 293–294; И. Дрпић, *Три сцене из циклуса Хрисīових чуда и поука у соīоћанском ексонарīексу*, Саопштења 34 (2002) 107–128.

[14] За неке од значајнијих примера cf. М. Ивановић, *Црква Боīородице Одиīиīрије у Пећкој īаīријаршији*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 146; J. Радовановић, *Невесīе Хрисīове у живоīису Боīородице Љевишке у Призрену*, ЗЛУ 15 (1979) 115–134; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарсīво*, Београд–Приштина 1988, 83, 105, 129; Ђорђевић, *Зидно сликарсīво*, 131, 136, 139, 142, 145, 146,

Сл. 2а–б. Свети Никола у Баљевцу, Успење светог Николе, детаљи

егзонартекса чини и лик светог Варвара у оковима, непознат старијој српској уметности.[15] С друге стране, слика краљевске породице показује колико је подробно сопоћански сликар био упућен у схватања и обичаје савременог српског двора. Краљ и његови најближи насликани су под благословом Христа Емануила и обележени су нарочитим инсигнијама. Стефан Душан носи укрштену дијадиму и сакос с крстоликим нашивцима у висини бедара, а краљица Јелена „торакион" на свечаној хаљини широких рукава.[16] На свој начин веома је речита и иконографија арханђела као чувара улаза у храм. Наглашено динамични ставови и покрети бестелесних ратника откривају да су сликари сопоћанске спољашње припрате добро познавали како захтеве тако и решења зреле „ренесансе Палеолога". Одавно је утврђено да се и живопис „Латинске цркве" у Прокупљу везује за иконографске и програмске обрасце из првих деценија XIV века. Најубедљивије паралеле иконографији сцена Страдања Христових, рецимо, пронађене су у сликарству споменика у јужнијим деловима државе – Старом Нагоричину, Грачаници и Светом Никити, али и у нешто млађим, Дечанима и Матеичу.[17]

Извесна сведочанства о непосредним везама са савременим духовним и културним токовима у јужним деловима српске државе пружа и оштећени живопис припрате у Добруну. Тамо је, у складу са обичајем особеним тек за српско сликарство зрелог XIV века, другу зону живописа заузео низ медаљона с попрсјима светих.[18] Међу њима се нашао и лик светог Петра Коришког, то јест Призренског,[19] чији се култ јасније уобличава и шири из Призрена од времена краља Милутина.[20] Житије овог светог и службу

149, 162, 164, 168, 180; Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 222, 224, 225, 262.

[15] Cf. Живковић, *Сопоћани*, 41; Дрпић, *Три сцене из циклуса Христових чуда и поука*, 109. Примере представа тог светитеља у познијем српском сликарству XIV века наводе: С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 203–204; Димитрова, *Матејче*, 223.

[16] Cf. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (1979) 159; Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у Палежу*, 125; idem, *Укрштена дијадима и „торакион". Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 249–273 (нарочито 264, црт. 7).

[17] Cf. Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, ЗЛУ 3 (1967) 109–128 (нарочито 125).

[18] Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 145; М. Поповић, *Средњовековни Добрун*, Старинар, н. с., 52 (2002) 107, сл. 12; Д. Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, Београд–Прибој 2006, сл., XL. Као и у сопоћанском егзонартексу, у најнижој зони добрунске припрате насликани су ликови светих жена (cf. Милосављевић, *op. cit.*, 187–188).

[19] Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 145; Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, 200–202, сл. 77, LXVII.

[20] О култу и представама овог светог пустиножитеља cf. Б. Тодић, *Одраз култа св. Петра Коришког у уметности*, in: *Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки*, Приштина–Београд 1998, 189–203.

Сл. 3. Каран, краљица Јелена и света Марина

написао је Теодосије око 1310. године.[21] Пуну заокруженост и нарочит значај, међутим, пустиножитељев култ добија баш у доба краља Душана. Важно је стога истаћи да је у Добруну сачувана најстарија позната представа светог Петра Коришког.[22] Недавно су у најнижој зони добрунске припрате препознати ликови светог Климента Охридског и светог Еразма Лихнидског.[23] Ако би предложена, не сасвим веродостојна идентификација ипак добила утемељену научну потврду, створио би се нов ослонац за размишљање о облицима и динамици културних веза јужних и северних области српске државе у Душаново време. Нажалост, многе сличне недоумице никада неће бити отклоњене, јер је сликарство Добруна, као и готово свих поменутих рашких цркава, сачувано фрагментарно, у веома лошем стању.[24] Разумљиво је да се о сликарству тих споменика не могу изводити увек поуздани и свеобухватни закључци. Управо зато преиспитивање судова о живопису Беле цркве каранске, као прилично добро очуване споменичке целине, добија нарочит значај за проучавање уметности у северозападним деловима Душанове државе, пре свега оне властеоске.

[21] Теодосије, *Житија*, приредио Д. Богдановић, 40 (Д. Богдановић).

[22] Тодић, *Одраз култа св. Петра Коришког*, 201.

[23] Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, 213–230, сл. 80, 84, 88, LXXV, LXXVI.

[24] То се односи и на живопис цркве Светог Николе у Ушћу, који би могао потицати из доба власти Стефана Душана. Cf. Р. Станић, *Зидно сликарство у околини Студенице*, Саопштења 15 (1983) 152–158.

***

Нема сумње у то да се у програму и иконографији каранских фресака могу пронаћи извесни „архаизми" и „провинцијализми", то јест традиционална решења особена за подручје у којем је споменик настао. Она се понекад појављују готово у виду цитата. Тако је поворка архијереја у служби, с ликом светог Ахилија, на јужној страни олтара Беле цркве скоро дословно преписана с јужног дела олтарског простора Ариља.[25] Потпуно је јасно да је реч о утицајима који су до Карана доспели из оближњег саборног храма Моравичке епархије. Тој епархији припадала је, сасвим сигурно, и задужбина жупана Петра Брајана.[26] Изгледа да се у жупановој цркви могу пронаћи и неки други трагови угледања на решења из ариљског храма. Рекло би се да их препознајемо у наспрамном постављању ликова двојице светих лекара – Кузмана и Дамјана – у приземну зону западног пара поткуполних пиластара, затим у појави појединих светих у најнижој зони трансепта,[27] као и у особеним елементима иконографије Жртве Авраамове или атрибуту „први ктитор" у натпису уз портрет српског жупана.[28]

Нарочиту особеност тематског програма каранског сликарства чине четири сцене Великих празника постављене у тамбур куполе.[29] Могло би се можда размишљати о томе да је посреди угледање на необично решење примењено у вишим зонама древне рашке цркве Светих апостола Петра и Павла крај Раса. Тамо је, на слоју из X века, у тамбуру кубета, било насликано пет почетних сцена христолошког циклуса – Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете, Рођење Христово, Поклоњење мудраца и Сретење.[30] Када је живопис старе рашке саборне цркве обнављан крајем XIII столећа, на новом слоју је, бар у основи, поновљена диспозиција сцена што су описивале живот Спаситељев. Оне су се морале наћи у куполи и непосредно испод ње. У нижим деловима архитектонски разуђеног предроманичког храма за њих једноставно није било одговарајућег простора. О томе да је циклус и на овом слоју започињао у тамбуру (осим Благовести) и да су се сцене затим низале

[25] Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 204. У Карану су само замењена места светог Ахилија Лариског и светог Кирила Александријског. То је разумљиво пошто лариски епископ није био патрон задужбине жупана Петра Брајана, па је добио нешто мање истакнуто место него у Ариљу.

[26] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 162–163.

[27] За место ликова двојице светих лекара, затим светог Јована Крститеља Кефалофороса, светих апостола Петра и Павла итд. у програму Ариља и Карана cf. *ibid*., 203; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

[28] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 35, 151. У новије време изнето је мишљење да се и у ликовним особеностима и у иконографској типологији појединих стојећих фигура у Карану и Добруну уочава непосредно угледање на живопис Ариља (cf. Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, 153–154, 161–162, 232–233). Када је о Добруну реч, то мишљење може имати неког ограниченог основа, али се мора готово потпуно одбацити при разматрању каранског сликарства.

[29] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

[30] Р. Михаиловић, *Црква Светог Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10 (1986) 67–83, са старијом литературом.

наниже сведочи околност да се Улазак у Јерусалим нашао при дну поткуполног дела, на зиду изнад северне конхе.[31] У Белој цркви каранској до потискивања сцена Великих празника у куполу дошло је такође због недостатка простора. Међутим, оскудица простора у Карану настала је, како ће се показати, услед богаћења тематског програма виших зона у складу са савременим идејним и уметничким токовима. Осим тога, редослед низања сцена Додекаортона у Белој цркви обрнут је у односу на онај из рашке катедрале. У куполи Брајанове задужбине нашле су се четири завршне епозоде велике христолошке драме – Распеће, Силазак у ад, Вазнесење и Силазак Светог Духа на апостоле.[32] Због тога се о угледању каранских сликара на програмско решење из Светих апостола крај Раса може говорити само у доста уопштеном смислу и са извесном резервом.

Истакнуто место у програму каранске цркве добила је сцена Четрдесет севастијских мученика на залеђеном језеру. Насликана је у другој зони северног зида западног травеја, тачно изнад ктиторске композиције.[33] Та сцена спадала је у обавезан тематски репертоар рашких храмова XIII века. У изворном виду или поновљена на новом слоју живописа она се нашла у певницама Студенице, Милешеве, Мораче и Сопоћана, односно у кули пред улазом у Жичу или у припрати Градца.[34] Међутим, изгледа да је већ од краја XIII столећа, а свакако током XIV и XV века, представа страдалништва севастијских мученика била готово сасвим потиснута из програма српских цркава. Налазимо је једино у лесновској припрати.[35] Занимљиво је у вези с тим приметити да су попрсја севастијских светих насликана и у основи тамбура лесновског наоса.[36] Исто тако, она су нешто раније добила место у куполи Богородичине цркве у Кучевишту.[37] Чини се, при том, да су на појаву ликова четрдесеторице у те две српске властеоске задужбине пресудније утицали стари култни обичаји Македоније него тада већ запостављене рашке традиције. На основу онога што се данас зна могуће је закључити да се култ севастијских мученика ширио по територији Охридске архиепископије из самог њеног средишта – катедралне цркве Свете Софије у Охриду.[38] Наиме, проскомидија те значајне цркве служила је и као параклис посвећен четрдесе-

Сл. 4. Каран, свети Климент Охридски

торици мученика пострадалих у Севастији.[39] Сва је прилика да су четрдесеторица у српској средини била поштована од раних времена. О томе, на свој начин, сведочи познати Темнићки натпис.[40] Но, могуће је да се њихов култ, попут поштовања светог Ахилија,[41] развио или да је бар добио на снази у старој Рашкој управо захваљујући охридским утицајима.[42] Ктитор Беле цркве каранске очевидно је веома пошто-

---

[31] *Ibid*., 90. Над источном конхом уочава се остатак Распећа.

[32] Успење Богородице је, према обичају, издвојено и насликано на западном зиду. За распоред сцена Додекаортона у Карану cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

[33] *Ibid*.

[34] Z. Gavrilović, *The Forty Martyrs of Sebaste in the Painted Programme of Žiča Vestibule*, in: eadem, *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001, 75–86; eadem, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 186–189; Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1950, 6; Петковић, *Преглед*, 73.

[35] Габелић, *Лесново*, 156, 206–207, t. LIX.

[36] *Ibid*., 52, 59–61, сл. 6–10.

[37] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 133.

[38] Ц. Грозданов, *Циклусот на Четириесетте маченици во Света Софија Охридска*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 42–50.

[39] *Ibid*.; П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црква св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје 1 (1955–1956) 61–63.

[40] Љ. Стојановић, *Темнићки натпис*, Јужнословенски филолог 1/1–2 (1913) 4–20; С. Радојчић, *Темнићки натпис*, ЗЛУ 5 (1969) 1–11.

[41] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 162–163, са старијом литературом.

[42] Они су свакако претходили подстицајима из трновске цркве Четрдесеторице севастијских мученика, коју је саградио и осликао цар Јован II Асен 1230. године и у којој се налазио први гроб светог Саве Српског. Cf. Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, Београд 1988, 224.

вао севастијске мученике. Ипак, тешко је одгонетнути којим је путевима њихов култ доспео до Карана. Да ли је реч о старим рашким традицијама, подстицаним од давнина из Охрида, или о новом таласу утицаја из Македоније, узрокованом територијалним ширењем српске државе ка југу? Бела црква је подигнута на крајњем северу Рашке. С друге стране, видеће се да су ктитори, а можда и сликари, имали несумњивог додира с Македонијом и у њој нарочито поштованим култовима.

Као сведочанство о тим додирима може најпре послужити истакнуто место фреско-иконе Пресвете Богородице Тројеручице, насликане на зиданој олтарској прегради каранског храма (сл. 1).[43] Њен култ се ширио из митрополијске цркве у Скопљу. То светилиште, познато још из доба бугарске и византијске власти над градом, обновио је из основа краљ Милутин, дајући свакако новог замаха култу Тројеручице у српским земљама.[44] Нажалост, због недостатка споменичке грађе није могуће поуздано утврдити елементе иконографије иконе која је била паладијум скопске саборне цркве и читавог града.[45] Ипак, не треба искључити могућност да је њена иконографија доследно поновљена у Карану.[46] Тамо се сачувала најстарија позната представа Богородице Тројеручице. У сваком случају, излишне су било какве сумње у то да су својеврсна обнова и снажење култа Тројеручице у Скопљу под српском влашћу имали знатног утицаја на програмски значај који је необична Богородичина представа добила у задужбини жупана Петра Брајана.[47] Наспрам представе Тројеручице, на западном зиду каранске цркве, поред портрета краљице Јелене, место је добио лик свете Марине (сл. 3). Она је приказана како чекићем убија демона.[48] Изузетно добро прихваћена и кроз векове пажљиво негована широм Византије,[49] а нарочито у Македонији,[50] таква иконографија светице појавила се у Карану – колико данас можемо да судимо – први пут у српској уметности. Ни касније представе свете Марине која убија демона неће бити заступљене у уметности средишњих и северних делова Рашке или моравске Србије. У српском сликарству оне се појављују, како нам сведоче сачувани споменици, само још у два наврата. Први пут у Љуботену, на тлу Македоније, а потом само мало северније, у Ваганешу, крај Новог Брда.[51]

У вези с тим ваља скренути пажњу на још једну веома занимљиву светачку представу у Белој цркви каранској. Реч је о лику светог Климента Охридског, кога је исправно препознао тек професор Иван Ђорђевић.[52] Светитељ је означен као **с⟨ве⟩ты клименте ѡхридиски** (сл. 4). Одевен је у фелон боје окера и омофор, има високо чело с дубоким залисцима у белој коси и дугу, при крају скупљену седу браду. У Карану је, дакле, насликана представа заштитника Охрида која и иконографијом и пратећим натписом недвосмислено указује на личност великог словенског просветитеља. По томе она спада у најстарије у српском средњовековном сликарству. У ранијој српској уметности једино је у Старом Нагоричину могуће с поуздањем препознати лик охридског патрона. У свим осталим случајевима (Краљева црква у Студеници, Мушутиште, Грачаница, Свети Никита) такве извесности нема, јер натписи не садрже одговарајућу топографску одредницу. Понегде иконографија и програмски контекст представе светог Климента указују на преплитање и мешање, заправо недовољно разликовање култова тројице светитеља истог имена – охридског, римског и анкирског.[53] Видећемо да је некако у исто време кад и каранска представа светог Климента Охридског, видећемо то, настала је и она у Богородици Одигитрији у Пећи. Међутим, иако у задужбини архиепископа Данила II пратећи натпис указује на охридског светитеља, представљени лик иконограф-

---

43 Симићева, *Иконостас Беле цркве у селу Карану*, 15–35.

44 Р. М. Грујић, *Скопска митрополија. Споменица митрополијске цркве Св. Богородице у Скопљу*, Скопље 1935, 34–35; М. Татић-Ђурић, *Тројеручица светога Саве и њен култ у православном свету*, in: *Спаљивање моштију светога Саве, 1549–1994. Зборник радова*, Београд 1997, 133–160.

45 О иконографији и култу Богородице Тројеручице cf. С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 10–13; С. Ђурић, *Хиландарска Богородица Тројеручица*, in: *Казивања о Светој Гори*, Београд 1995, 100–113; Татић-Ђурић, *Тројеручица светога Саве*; Б. Миљковић, *„Повест" о чудотворним иконама манастира Хиландара*, у овом броју Зографа.

46 Cf. Л. Мирковић, *Хиландарске старине, 1. Икона Богородице Тројеручице*, Старинар 10–11 (1935–1936) 85.

47 Радојчић, *Старине Црквеног музеја*, 12; Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Г. Бабић, in: К. Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 141, претпоставља да је ктиторска жеља непознате монахиње насликане у молитви покрај Тројеручице била пресудна за појаву ове фреско-иконе у Карану. Ваља, међутим, приметити да су портрети јеромонаха Јована и презвитера Медоша с пратиоцем укључени у програм зоне сокла покрај представа које су тешко могле настати баш по избору портретисаних. У литератури се наводи како су портрети двојице монаха (неког Доситеја и непознатог „раба Божијег") насликани такође у зони сокла у припрати Каленића (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 225; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја*, Крагујевац 2000, 252), што нисмо били у прилици да проверимо. Да ли у свим тим личностима треба видети ктиторе и приложнике? Чини се вероватнијим да је реч о истакнутим представницима монашке, односно црквене заједнице, заслужним на други начин за настанак храма и његово живописање. У сваком случају, презвитер Георгије Медош у добро очуваном пратећем натпису није поменут као ктитор.

48 Кашанин, *Бела црква Каранска*, 174; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

49 Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth*, Byzantion 32 (1962) 251–259; L. Hadermann-Misguich, *Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves 20 (Bruxelles 1968–1972) 268–271.

50 Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 175.

51 Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 146, 164.

52 *Ibid*., 142. М. Кашанин је пратећи натпис лоше прочитао и у представи погрешно препознао светог Климента Антиохијског, што прихвата В. Петковић (Кашанин, *Бела црква Каранска*, 178; Петковић, *Преглед*, 19). Стога карански лик светог Климента није узиман у обзир приликом досадашњих истраживања култа и иконографије светитеља чији се култ ширио из Охрида.

53 О иконографији и култу светог Климента Охридског cf. Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ 3 (1967) 49–70; idem, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век*, in: *Симпозиум: 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски* 1, Скопје 1970, 99–106; idem, *Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид*, Годишен зборник на Филозофски факултет на Универзитет во Скопје 7 (1981) 79–96.

ски много више одговара римском епископу.[54] У Карану није дошло до такве грешке.

Прилично рану и наглашену појаву особених култова и иконографских решења повезаних с македонским тлом у цркви на крајњем северу Рашке није могуће уклопити у оцену о изразитом провинцијализму каранског сликарства. Ту оцену, стога, ваља исправити. Очевидно је да су у Србији Душановог времена културне комуникације између севера и југа државе биле знатно живље и садржајније но што се то некада сматрало. Захваљујући њима, у Рашку су стизали, можда и са извесним закашњењем, нови култови и обичаји, сувремени богословски и идеолошки назори, измењена духовност и актуелна уметничка схватања. Стварани су услови да споменици на северу српске државе, попут Беле цркве каранске, не потону у провинцијализам и заосталост. О томе да су сликари Брајанове задужбине и њихови идејни покровитељи настојали да следе начела уметности „ренесансе Палеолога" пружају потврду и други елементи тематског програма и иконографије живописа каранске цркве.

У складу са захтевима византијске уметности доба Палеолога, у Карану је испољена тежња ка знатнијем богаћењу тематике живописа наоса. Осим представа Великих празника, уобичајених и за више зоне старијих рашких цркава, у каранском наосу насликане су и неке додатне сцене. У тематски програм невелике цркве уведени су опширан циклус Богородичиног житија (сл. 7), сажета повест о старозаветном Аврааму и опис страдалништва четрдесеторице севастијских мученика.[55] Већ је поменуто да је такво проширивање тематике виших зона у храму скромних димензија довело до потискивања четири сцене Додекаортона у тамбур куполе. Оскудица простора узроковала је и друге програмске „поремећаје". У ток циклуса посвећеног пресветој Богородици као патронки храма уметнуте су епизоде које се односе на праоца Авраама и севастијске мученике.

Претпостављено је да је увођење повести о старозаветном патријарху у програм фресака на западном зиду у Карану непосредно повезано с појавом циклуса Жртве Авраамове у ариљској припрати.[56] У Белој цркви каранској, међутим, опис жртвовања Исаака представља само део сажетог старозаветног циклуса. Њему припада и Гостољубље Авраамово (сл. 5). Тако проширена библијска повест, с нарушеним хронолошким следом сцена,[57] смештена је у знатно другачији програмски контекст од оног у Ариљу. Надовезивање Гостољубља и Жртве Авраамове на сцене из циклуса Богородичиног житија стоји у вези с посветом каранског храма Благовестима. Добра вест коју су старозаветном патријарху донела тројица незнанаца, а у њима су хришћани препознавали Свету Тројицу, и жртвовање Исаака чинили су кључне делове повести о обећању Божијем да ће се у Авраамовом потомству благословити сви народи на земљи (Пост 18, 1–18; 22, 1–18). Због тога су Авраамово гостољубље и жртва схватани као предсказање и праобраз оваплоћења Господа и спасења које ће оно донети.[58] И у оквиру самог богослужења на празник Благовести изричито се подсећа на обећање Божије да ће се у потомству Авраамовом благословити читав људски род. У шестој песми канона празнику истиче се како је управо на тај дан, захваљујући Богородици, обећање дато патријарху Израиљевом најзад испуњено.[59] Пре тога, на малој вечерњој Благовести, гостољубље Аврааамово и чудесно зачеће Богомајке Светим Духом доведени су у наглашену симболичку везу. У стихири четвртог гласа арханђео подучава Богородицу да је шатор у којем је Авраам некада примио Бога заправо префигурирао њену „богопријатну" утробу.[60]

Мисао о предодређености месијанског оваплоћења Спаситељевог јасно је прожела и саму иконографију Гостољубља Авраамовог у Карану. Својство те сцене као праобраза новозаветне истине спасења додатно је потцртано представом крста у нимбу средишњег анђела и пратећим натписом – **:троица нераздѣлнаꙗ**... На тај начин прича о Аврааму јасније је идејно повезана с Богородичиним циклусом у који је просторно била укључена.[61] Но, у исти тематски оквир требало би сасвим сигурно убројати и неке друге старозаветне представе које су с Богородичиним циклусом такође програмски комуницирале. Реч је о ликовима тројице Богородичиних праотаца, а самим тим и Христових предака по телу (Аврааму, Исааку, Ноју), и ликовима двојице пророка (Наум, Данило). Те представе су такође насликане у другој зони живописа, али на пиластрима.[62] С друге стране, сцена страдалништва четрдесеторице севастијских мученика, иако постављена у исти регистар, смисаоно се издваја из назначене тематске целине. Поменута представа била је, по свему судећи, повезана с ктиторском композицијом над којом је насликана, о чему је већ било речи.

---

54 Грозданов, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски*, 103–104, сл. 6.

55 Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

56 Ђурић, *Византијске фреске*, 62.

57 Жртва Авраамова насликана је лево од Гостољубља, иако се сцене осталих циклуса у Карану нижу слева надесно.

58 Cf. Л. Мавродинова, *Скалните скитове при Карлуково*, София 1985, 26–30; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 106–109. То потврђују и апокрифни текстови (*Апокрифи старозаветни*, приредио Т. Јовановић, Београд 2005, 380).

59 R. P. E. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantin, II. Les fêtes, I. Grandes fêtes fixes*, Monastère de Chevetogne 1953, 363. Поменимо, такође, да се на литургији која се служи на Благовести чита одломак из Посланице Јеврејима (2, 11–18). У њему се истиче нужност оваплоћења Господњег и његове појаве баш у „Авраамовом семену" за спас човечанства. И прво чтење на великој вечерњој Благовести, што описује Јаковљев сан и лествицу, садржи речи „Господа Бога Авраамовог" и потврду Божијег обећања о потомству у којем ће се благословити сви народи на земљи. Cf. *ibid*., 349, 377.

60 Cf. *ibid*., 344.

61 У вези с тим занимљиво је приметити да су Гостољубље и Жртва Авраамова насликани над ликовима Богородичиних родитеља на фасади цркве Свете Марине у Карлукову, односно над представом Рођења Христовог у Нередици. Cf. Мавродинова, *Скалните скитове при Карлуково*, 29–30, сл. 5; Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002, 73, 202 (чертеж. 10, разрез D-C, 2–4), 212 (ил. 181), где је уочена идејна веза само између Рођења и Гостољубља Авраамовог.

62 За ове представе cf. Кашанин, *Бела црква Каранска*, 163, 165; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142.

Дух зреле уметности доба Палеолога лако је препознати и у иконографији Богородичиног циклуса у Карану (сл. 7). Како је још поодавно веома добро уочено, та иконографија преузета је готово дословно с представа што описују житије Богомајке у Краљевој цркви у Студеници.[63] Опредељујући се за узор који је пружало стилски најзрелије и класицистички најубедљивије дело „дворских сликара" краља Милутина, карански зографи назначили су своју уметничку оријентацију. Истовремено они откривају да су се кретали изван оквира уже локалне средине и да су познавали токове стваралаштва зреле „ренесансе Палеолога". У том смислу, Краљева црква није им била искључиви иконографски извор. Показује то, поред осталог, и представа светог Саве Српског. У студеничкој Краљевој цркви велики просветитељ приказан је на традиционалан начин, у полиставриону, као старац сасвим седих власи.[64] У Белој цркви каранској, међутим, он носи сакос, а коса и брада су му тамне, с тек понеком седином (сл. 10). Таквом иконографијом каранска представа првог српског архиепископа сасвим се приближава ликовима светог Саве настајалим од друге деценије XIV века (Богородица Љевишка у Призрену, Грачаница, Свети Никита код Бањана, Свети Димитрије у Пећи, Дечани, Баљевац итд.).[65]

О обавештености каранских сликара и њихових саветодаваца могу додатно да посведоче неки детаљи својствени богатој галерији портрета у Брајановој задужбини. Тако су, рецимо, представе Немањића на јужном зиду, за разлику од владарских портрета у Краљевој цркви, насликане на црвеној позадини. У Византији је та боја сматрана симболом царске власти, заправо изразом њене божаствене природе и порекла.[66] Од доба прве тетрархије, све до краја самосталне владе Константина I, с нарочитом пажњом поштован је обичај израде репрезентативних царских статуа од црвеног порфира.[67] Током IV века пурпур је постао предмет посебног култа који је подразумевао клањање привилегованих достојанственика пред царем и целивање руба пурпурне царске хаљине.[68] Појачан углед царског достојанства у познијим временима довео је до тога да су поданици исказивали култно поштовање према богомданој владавини љубећи самог суверена у груди и стопала, управо делове тела који су били покривени пурпуром.[69] Као и драго камење, пурпурни делови царске одеће истицали су кроз церемонијал сакралност власти и светост владара који зрачи мистичком „божаственом светлошћу".[70] У вези с тим ваља поменути да је црвеном бојом била обојена позадина царског портрета на кружној каменој плочи из комнинског периода, сада у збирци *Дамбартон Оукса*.[71] Плоча је била обрађена тако да у сећање призове радијално исијавање сунчевих зрака и истакне соларно-светлосну симболику владарског култа.[72] Уосталом, византијски цареви су за време церемонијала и стајали на сличним порфирним дисковима (*omphalia*, *rotae*).[73] На темеље нарочитог схватања пурпура у Византији ослоњена је и идеја о порфирородности царске деце, зачете и рођене у време царства својих родитеља. Видљива страна њиховог статуса огледала се у чињеници да су на свет дошла у посебној порфирној одаји царске палате. Она друга страна, скривена физичком оку, односила се на веровање о њиховом царском помазању још у мајчиној утроби, у којој су постајали освећени Божији изабраници, стичући статус што их је јасно одвајао од осталих смртника.[74]

Током векова, пурпур је сакрализован и у оквиру цркве и њених ритуала као симбол свештеног, светог и божаственог.[75] Уважавање пурпура и његова особита значења утицали су на то да су сцене из Христовог жи-

[63] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 208; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 142; Ђурић, *Византијске фреске*, 62.

[64] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 186, т. XXXI. На исти начин свети Сава био је представљен на својим постхумним портретима у српским црквама XIII века, као што су Свети апостоли у Пећи, Сопоћани или Ариље [В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 3, 14, 38; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, сл. 43; Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха и зидном сликарству (XIII–XVI в)*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, сл. 3].

[65] Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 234–246, са старијом литературом. Ако је добро препознат, а изгледа да јесте, лик светог Саве у Добруну обележен је нешто традиционалнијом иконографијом. Српски светитељ ту има изразито риђу косу и метласту браду, али уместо сакоса носи полиставрион, као, рецимо, у Лесному. Cf. О. Томић, *Манастир Добрун*, s. a., 10; Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, 206–212, сл. 80–81, LXXII–LXXIII; Габелић, *Лесново*, 131, т. XXXIII.

[66] M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Brussels 1970; A. Carile, *Produzione e usi della porpora nell'imperio bizantino*, in: *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del convegno di studio, Venezia, 24 e 25 ottobre 1996*, a cura di O. Longo, Venezia 1998, 243–269, са старијом литературом.

[67] R. Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, Berlin–Leipzig 1932, 11 ff; M. Томовић, *Проблем порекла античког порфира у Србији*, ЗНМ 14/1 (1991) 393–399, с другом старијом литературом. Такве статуе чувале су се у Цариграду још у време Јована VIII.

[68] W. T. Avery, *The Adoratio Purpurae and the Importance of the Imperial Purple in the Fourth Century of Christian Era*, Memoirs of the American Academy in Rome 17 (1940) 69–67 et passim.

[69] *Ibid*., 79–80.

[70] O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell vom oströmischen Staats- und Reichsgedanken*, Darmstadt 1956², 58–62; Carile, *Produzione e usi della porpora nell'imperio bizantino*, 253–267, 268. О црвеној, односно пурпурној боји као ознаци пламене природе бестелесних бића с којима су поређени цареви cf. Габелић, *Лесново*, 193. И Теофилакт Охридски указује на то да су цареве скерлетне ципеле и хаљине „символи ватре". Доводећи ту симболику у везу са судским аспектом царске власти, он подсећа на то да „ватра има двоструку моћ: она осветљава али и сажиже" (*Social and Political Thought in Byzantium from Justinian I to the Last Palaeologus. Passages from Byzantine writers and documents*, Translated with an introduction and notes by E. Barker, Oxford 1957, 148–149).

[71] G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington 1995, 104.

[72] Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee*, 115–119; E. H. Kantorowicz, *Oriens augusti, lever du roi*, DOP 7 (1963) 160–162; M. Jeffreys, *The Comnenian Prokypsis*, Parergon, n. s., 5 (Sydney 1987) 51.

[73] M. McCormick, *Purple*, in: ODB, 1759.

[74] G. Dagron, *Nés dans la pourpre*, Travaux et Mémoires 12 (1994) 105–142; idem, *Цар и првосвештеник. Студија о византијском „цезаропапизму"*, Београд 2001, 57–58; Carile, *Produzione e usi della porpora nell'imperio bizantino*, 255–256.

[75] G. Filoramo, *Variazioni simboliche sul tema della porpora nel christianesimo antico*, in: *La porpora. Realtà e immaginario di un*

Сл. 5. Каран, Гостољубље Авраамово

вота и ликови светих сликани на црвеној позадини.[76] Сасвим је могуће да тај обичај стоји у некаквој идејној вези, можда и генетичкој, с постављањем царских портрета на пурпурно позађе, како се помишљало у старијој науци.[77] Треба ипак истаћи да је традиција истицања владарских представа на црвеној или пурпурној позадини постојала и на средњовековном Истоку и на Западу.[78] Из нама нарочито важног позновизантијског доба сачувао се један такав портрет цара Михаила VIII Палеолога у пећинској цркви Светог Еразма код Охрида.[79] Под византијским утицајем доба Палеолога, владарски портрет на црвеној позадини прихваћен је и у српској средини већ од друге деценије XIV века. О томе сведоче краљевске представе најпре у Богородици Љевишкој, а затим у Светом Димитрију у Пећи, Белој цркви каранској, Полошком, Светим арханђелима у Прилепу и Марковом манастиру.[80] Посебно су занимљиви примери из Светог Димитрија у Пећи и каранског храма. У пећкој цркви су на истоветној пурпурној позадини, осим портрета, насликани и неки Христови и анђеоски ликови, али и Литургијска служба отаца цркве.[81] Црвена позадина у задужбини жупана Петра Брајана такође краси представе ђакона на источној, олтарској страни зиданог иконостаса.[82] На тај начин дубоки светотајински смисао истицања црвене позадине и на владарским портретима и на светачким представама у најсветијем делу храма дошао је два пута до израза у старој српској уметности.

Портрети историјских личности у Белој цркви каранској пружају и друга сведочанства о упућености главног сликара у савремене иконографске токове, али и о његовој спремности да посегне за несвакидашњим решењима. Он је, рецимо, међу инсигније српске краљице Јелене укључио и „торакион“ (сл. 6). Важно је приметити да је тај знак власти, судећи по сачуваним споменицима,

colore simbolico, 227–242; Carile, *Produzione e usi della porpora nell'imperio bizantino*, 258–259.

76 P. Miljković-Pepek, *Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII à l'église rupestre de Saint-Érasme près d'Ohrid*, CA 45 (1997) 174–175. Када је реч о српској уметности, може се приметити да су се Господњи ликови систематски појављивали на црвеној позадини у оквиру различитих теофанија још на фрескама Ариља (Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 144, 168 н. 1272). Тамо је црвена боја око ликова Исуса Христа „служила као знак његове божаствене енергије“ (Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 92).

77 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996[2], 62–63; Miljković-Pepek, *Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII*, 174–175.

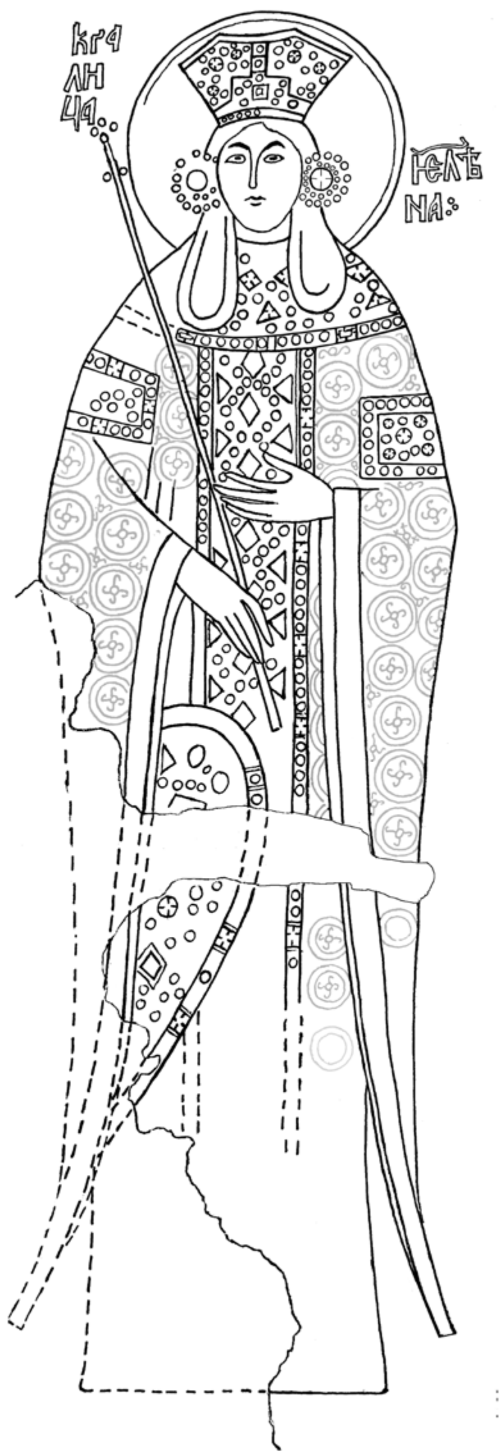
78 C. E. Karkov, *The Ruler Portraits of Anglo-Saxon England*, Woodbridge 2004, 86–87.

79 Miljković-Pepek, *Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII*, 174.

80 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968) 89–90; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58, т. I; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 205, сл. 130; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 141, 148; Ђурић, *Византијске фреске*, 80; И. М. Ђорђевић, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру*, in: *Кралот Марко во историјата и во традицијата. Прилози од научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко*, Прилеп 1997, 300.

81 Део првобитне Службе архијереја сачуван је само на јужном зиду олтарског простора у Светом Димитрију, док је остатак представе пресликао Георгије Митрофановић, понављајући њену црвену позадину.

82 Томић, Павловић, *Бела црква каранска и цркве брвнаре*, 8; Ђурић, *Византијске фреске*, 62.



Сл. 6. Каран, краљица Јелена, цртеж

прихваћен на српском двору управо у доба краља Душана.[83] С друге стране, сликајући портрет непознате монахиње у молитви пред фреско-иконом пресвете Богородице Тројеручице,[84] карански живописац позвао се на сасвим актуелан вид проскинезе. Монахиња клечи готово потпуно усправљеног горњег дела тела, гледајући преда се и подижући руке ка Богомајци. Под утицајем нове духовности, такав став дубоке молитве постао је у византијској уметности уобичајен тек у доба Палеолога,[85] иако поједини споменици указују на то да ни раније није био потпуно непознат.[86] Ипак, у старијој уметности убедљиво је преовлађивала другачија иконографија проскинезе. Молитвеник је представљан како, павши ничице, пријубљен уза земљу, ка којој окреће и лице, прозбено пружа руке испред себе.[87] Такав став заузима монахиња Анастасија у припрати Богородичине цркве у Студеници, на сликарском слоју из 1568. године.[88] Поменута представа несумњиво понавља иконографију првобитног монашког портрета жене светог Симеона Немање, насталог крајем прве деценије XIII века, и показује да је старији вид представљања дубоке проскинезе био познат и у српској уметности током средњовизантијског доба. Другачија, нова иконографија проскинезе потпуно ће се усталити у српском сликарству XIV века. Осим у Карану, срећемо је на првом слоју српске иконе из Барија, на молитвеној представи светог Јоаникија у Светом Димитрију у Пећи, на оштећеној скулптури лунете главног портала у Светим арханђелима у Призрену, на портрету јеромонаха Нила у Вазнесенској цркви манастира Сретења у Метеорима, на диптисима Томе Прељубовића и његове жене Марије у Метеорима и Куенки итд.[89]

У занимљивости каранског живописа спада свакако и појава портрета презвитера Георгија Медоша и његовог пратиоца у зони сокла олтарске апсиде, под представом Литургијске службе отаца цркве.[90] Овом приликом ваљало би скренути пажњу на једну веома блиску формалну аналогију тим представама. Слични молитвени портрети двојице непознатих монаха насликани су у XII веку у соклу апсидалне конхе у цркви Светог Хераклидуса у манастиру Светог Јована Лампадистиса у Калопанајотису на Кипру.[91] Ипак, за разлику од Медоша и његовог друга, двојица монаха представљена су у самој оси конхе, и то један наспрам другога. Свештеник који носи кодекс и његов пратилац крећу се у Карану један за другим, као у некој процесији. Иако је у пратећем натпису назначено да је реч о презвитеровом „моленију“, Георгије Медош ниједну руку не по-

[83] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 249–273 (нарочито 262–264, црт. 6). Нажалост, није познат ниједан портрет жена краља Стефана Дечанског.

[84] Мандић, *Једна ктиторка Беле Цркве Каранске*, 223–225.

[85] A. Cutler, *Proskynesis and Anastasis*, in: idem, *Transfigurations. Studies in Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park 1975, 53–110; Д. Поповић, *Представа владара над „царским вратима“ цркве Светих арханђела код Призрена*, Саопштења 26 (1994) 25–35; N. Teteriatnikov, *The New Image of Byzantine Noblemen in Paleologan Art*, Quaderni Utinensi 15/16 (1996) 309–319.

[86] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 112, fig. 72; Cutler, *Proskynesis and Anastasis*, 75; A. and. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 295, fig. 176; И. М. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 164, н. 5.

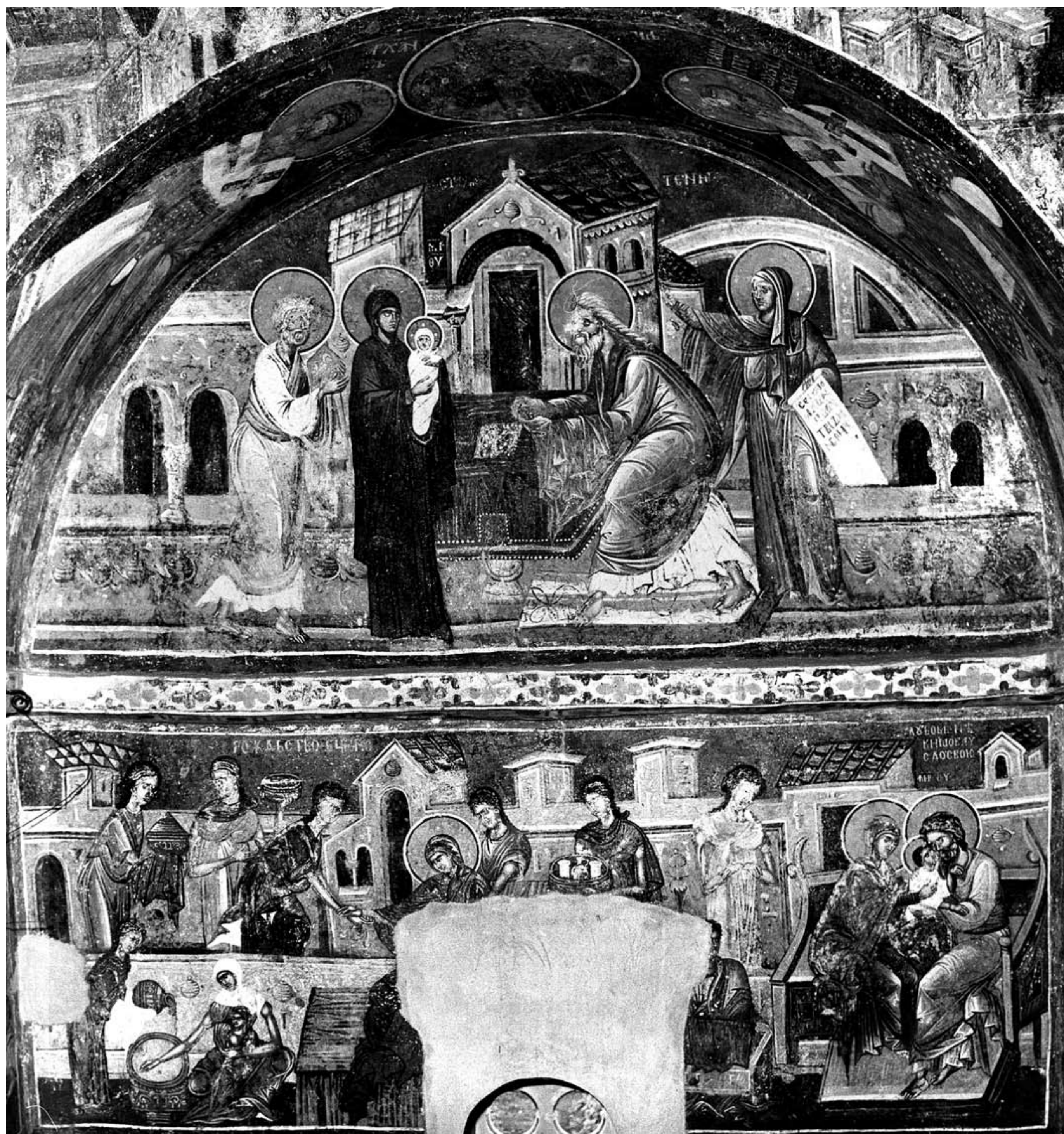
[87] Cutler, *Proskynesis and Anastasis*, passim.

[88] М. Кашанин et al., *Студеница*, Београд 1986, сл. 153.

[89] Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУ 2 (1966) 150, црт. 2, сл. 5; И. М. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију*, ЗФФ, серија А: Историјске науке, књ. 16 (1989) 115–118, црт. 1; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 131; Поповић, *Представа владара над „царским вратима“*, 25–35, сл. 1–3; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 40–41, црт. 18 (са старијом литературом).

[90] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 172, T. XVII; Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142, сл. 21.

[91] Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 295, fig. 176.



Сл. 7. Каран, фреске у вишим зонама јужне сшране йошкуйолноī йросшора

диже у молитви. Одевен у литургијско рухо, бели фелон и окер епитрахиљ, он обема рукама држи пред собом књигу, по свему судећи јеванђеље, управо онако како то свештеници чине непосредно пре малог входа и током њега. У складу с тим и треба разумети помен „моленија", као саставног дела литургијског чинодејства, односно његове суштине.[92] Постављање портрета савременика у иконографски оквир дворских церемонија и богослужења било је познато византијској уметности одраније. У доба Палеолога, међутим, оно добија нов значај и знатно ширу примену.

Карански сликари нису пажљиво следили само актуелне иконографске обрасце. Они су били спремни да прихвате и нека битна начела „наративног стила", пре свега његове сложене просторне концепције и особен однос архитектуре и фигуре (Сретење, Одбијање дарова Јоакиму и Ани, Благослов тројице јерарха итд.) (сл. 7). Према предлошцима из Краљеве цркве, Старог Нагоричина и неких других споменика, карански живописци образују и типологију ликова (Литургијска служба отаца цркве, Ваведење, Сретење, Тројеручица итд.), често класицистички надахнуту (Гостољубље Авраамово, Ваведење итд.).[93] На поступке „дворских сликара" краља Милутина ослањају се и при моделовању лица и стварању

[92] Ј. Радовановић, *Иконоīрафска исшраживања срūскоī сликарсшва XIII и XIV века*, Београд 1988, 58–59.

[93] Cf. Кашанин, *Бела црква Каранска*, 208–212.

Сл. 8. Каран, најмлађа кћи ктитора, цртеж

пластике фигура. Наравно, знатно мање надарени и скромније образовани од сликара краља Милутина, они не успевају ни приближно да досегну уметнички ниво узора.[94] Покрети протагониста у њиховим композицијама доста су сапети и крути, цртеж је често без мекоће и духа, а пропорције фигура и изрази лица немају истинске профињености.[95] Сликари Карана смањују димензије сцена, али недовољно умањују фигуре у њима. Зато се у самој слици не отвара простор за подробнију, многим детаљима обогаћену причу, док композиције и низови фигура у првој зони изгледају помало оптерећени масама. Истовремено се у сликарском приступу каранских живописаца већ сасвим јасно осећају извесна сувоћа и „академизам", особени за српско сликарство четврте и пете деценије XIV века.[96] Као релативно добро обавештени, али мало надарени епигони, ти сликари, које никако не би требало поистовећивати са живописцима Добруна,[97] нису кадри да начине било какав значајнији стваралачки искорак. Ипак, њихова уметност се у иконографском и програмском смислу, па и у стилском, не може тумачити као изразито провинцијска и заостала.

***

Особена, овде већ помињана и разматрана галерија шеснаест портрета у Белој цркви каранској, која започиње у олтару и развија се преко зиданог иконостаса и поткуполног простора до западног травеја, пружа мноштво недовољно проучених података, понекад само посредно повезаних са до сада разматраном проблематиком. Ипак, усмеримо пажњу бар на два таква детаља портретских целина из западног дела цркве. Они могу помоћи да се нешто више сазна о ктиторској породици и преиспита досадашње датовање споменика.

На северном зиду насликана је ктиторска поворка коју предводи жупан Петар Брајан, Душанов властелин непознат из других извора. Он приноси модел своје задужбине Богородици, док га у молитви следе жена Струја, затим једно сасвим мало дете и три одрасле ћерке.[98] У плавокосом детету потпуно уништеног лица (сл. 8, 9), које једва да допире до паса родитељима, још је Милан Кашанин видео дечака.[99] Да ли због околности да дете на глави не носи вео или због неког другог разлога, и готово сви каснији истраживачи прихватају, уз тек понешто опреза,[100] мишљење да је реч о јединoм мушком наследнику

[94] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 53.

[95] Одвећ повољним оценама које је изрекао М. Кашанин (*op. cit.*, 189–205) С. Радојчић је супротставио исувише строго виђење вредности овог сликарства (*Старо српско сликарство*, 142, 143).

[96] С. Радојчић запажа да се и на основу колорита каранског сликарства може закључити да су његови творци ипак „познавали оно сликарство које се у средњовековној Србији појавило после генерације класициста из Милутинове школе". Cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 143.

[97] Најпре је Војислав Ј. Ђурић указао на сродност зидног сликарства у Карану и Добруну, по „схватањима и по вредности", да би касније биле изнете претпоставка, а затим и тврдња да је карански „живопис извела иста сликарска група која је 1343. завршила декорацију цркве Благовештења манастира Крушева (Добрун)". Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 62–63; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 107–108; *Историја српског народа* I, Београд 1981, 653 (Г. Бабић); Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 140; Милосављевић, *Средњовековни град и манастир Добрун*, 178 et passim. Довољно је упоредити колорит и начин пропорционисања фигура, затим цртеж и поступак моделовања, па уочити крупне начелне разлике између сликарства два властеоска храма. Разлике постају још уверљивије када се обави пажљивије сравњивање типологије и иконографије појединачних представа.

[98] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 140–141, сл. у боји 5–6, црнобела сл. 19.

[99] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 170.

[100] Петковић, *Преглед*, 19; Цветковић-Томашевић, *Бела црква у Карану – маузолеј жупана Брајана*, 170.

ктиторовом.[101] Штавише, указано је на могућност да је управо он сахрањен у гробу под ктиторском композицијом. Тамо су пронађени земни остаци мушкарца с капом западњачког порекла из XIV/XV века.[102] Поменути дечији портрет другачије је тумачила само Гордана Томовић.[103] Међутим, ако се та представа пажљивије погледа, не остаје никаква сумња у то да је и најмлађе Брајаново дете било девојчица. Најпре, о томе јасно сведоче остаци наушница у облику малих лепезастих обоца с бисерима по ободу. Боље се сачувала она на девојчицином десном увету.[104] Исто тако недвосмислено сведочанство пружа дететова хаљина која се вуче по тлу и није обухваћена појасом. Изразито дуге хаљине нестегнуте појасом[105] биле су особене управо за представе жена и девојчица. Портрети властелина и њихових синова, укључујући ту и Брајанов, обележени су, насупрот томе, хаљинама које, по правилу, остављају видљивим ноге бар до чланака и редовно су стегнуте појасевима са запоном и трном.[106]

И венац са сводовима у облику крина показује да је пред нама портрет девојчице. Такав венац није инсигнија у правом смислу речи. Насупрот мишљењу које је раније изнето управо на основу дечијег портрета у Карану,[107] мушки потомци српске властеле нису представљани с било каквим знацима достојанства на глави, без обзира на ранг и титуле својих очева. Уосталом, венац не носи ни сам жупан Петар Брајан. Његова најмлађа ћерка има, заправо, украс за главу, лакши и скромнији од оних на главама старијих сестара.[108] Проблем не представља ни поменута чињеница да дететову плаву косу, кратко подшишану или позади скупљену, не покрива никакав вео. Познат је већи број портрета из тог периода који показују не само девојчице већ и удате жене с потпуно слободном косом, покривеном само различитим венцима.[109] Из свега наведеног произлазило би да жупан Петар Брајан у време осликавања своје задужбине није имао мушког наследника. Ипак, нисмо сасвим сигурни да је било тако.

Сл. 9. Каран, најмлађа кћи ктитора, цртеж детаља

У јужном делу западног траveја каранске цркве насликан је низ представника владарске породице, који чине ликови светог Симеона, светог Саве, светог краља Милутина, краља Душана и краљице Јелене (сл. 3, 10).[110] Средином шездесетих година прошлог века ужички протојереј Милутин Крстовић уочио је између Душановог бедра и западног зида мајушну фигуру у којој је препознао младог Уроша, сина краљевог (сл. 11, 12). То га је навело да одбаци дотадашње датовање живописа цркве, које је за *terminus ante quem* имало

[101] J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 42, сл. 16; Томић, Павловић, *Бела црква каранска и цркве брвнаре*, 6; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 142; Бабић, *Портрет краљевића Уроша*, 19; Ђурић, *Византијске фреске*, 62; Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, in: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 68–69; Р. Станић, *Споменичка култура Ужичког региона*, Међај 22–24 (1990) 141; Бабић, *Фреске каранске цркве*, 165; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 141; etc. Сасвим ретко истраживачи су уз реч *син* стављали знак питања или се нису опредељивали када је реч о полу детета. Cf. Петковић, *Преглед*, 19; Цветковић-Томашевић, *Бела црква у Карану – маузолеј жупана Брајана*, 170; Познановић, *Бела црква у Карану*, 14.

[102] Цветковић-Томашевић, *Бела црква у Карану – маузолеј жупана Брајана*, 166–170.

[103] Г. Томовић, *У држави Немањића (XIII–XIV век)*, in: *Историја Титовог Ужица I (до 1918)*, Титово Ужице 1989, 143.

[104] Њу су уочили Г. Томовић (*ibid*., 141) и И. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 141).

[105] О томе да се појасеви са запоном и трном не појављују на портретима жена у византијском, бугарском и српском сликарству XIV века cf. Војводић, *Портрети*, 269–270, н. 42. За занимљив изузетак у мноштву познатих примера, и то на портрету непознате властелинке покојнице, cf. М. Поповић et al., *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 96–98, 106–108, сл. 41 (Б. Цветковић).

[106] За многобројне примере представа племића и племкиња у византијској, бугарској и српској уметности XIV века cf. Spatharakis, *The Portrait*, figs. 16, 38, 143–151; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 135, 139, 143–144, 147–149, 151–152, 153, 154, 158, 159–160, 165, 166, 168, 172–173, 177, црт. 27–30, 32, 33–37, 39, сл. 11, 53, 66, 84–85, сл. у боји 4, 11–13, 17–19, 21–23; Мавродинова, *Скалните скитове при Карлуково*, сл. 16, 35–36; Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, II, 8, VIII, 6; G. Babić, *Les portraits des grands dignitaires du temps des tsars serbes. Hiérarchie et idéologie*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, Athens 1996, 158–168, pl. 26–35, 38; Поповић et al., *Црква Светог Николе*, 84–111 (Б. Цветковић); etc.

[107] Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 68–69.

[108] Различите почелице, венци или отворене круне често се могу видети на представама српских племкиња, односно властелинки, чак и онда када су њихови мужеви, очеви или браћа гологлави. Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, црт. 32, 35–37, 39, сл. у боји 11, 17, 19, 21–23, сл. 11, 84–85.

[109] Spatharakis, *The Portrait*, figs. 16, 38, 143–151; Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком III*, Зограф 18 (1987) 37–38, сл. 3; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 82 (Јелена, кћи Стефана Дечанског); Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, сл. 365 (Теодора).

[110] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 141.

Сл. 10. Каран, портрети на јужном зиду западног травеја

годину Урошевог рођења (1336/1337).[111] Крстовићевом открићу нарочиту пажњу посветила је Гордана Бабић, отварајући продубљенију расправу о времену настанка каранског сликарства. Она је закључила да је тај живопис настао негде око 1341–1342. године,[112] што је постало општеприхваћено у науци. Г. Бабић је до таквог закључка дошла, између осталог, и зато што је уочила да на глави детета у Карану није била насликана владарска круна. Искључиво на основу аналогија, она је претпоставила да је дечак могао носити обичан венац у облику обруча украшеног бисером и драгим камењем – знак припадништва владарској породици. При том Г. Бабић није поменула ни најмање трагове таквог венца на самој каранској фресци.[113] Вреди стога посветити нешто више пажње остацима разматраног портрета.

Реч је о сасвим сићушној, тешко уочљивој фигурини која једва да досеже до изнад колена краља Душана. Потиснута у угао травеја, насликана чак знатно испод висећег краја лороса владаревог, представа дечака из Карана нема одговарајућу паралелу у српској владарској уметности. Тешко је претпоставити да би она одговарала дуго очекиваном престолонаследнику. Уметници су одвајкада прибегавали увећавању представа владарске деце како би им дали на значају. Осим тога, разазнатљиве црте лица насликаног јуноше показују извесну зрелост, каква би приличила подраслом дечаку или младићу. Но, највећи проблем у вези са идентитетом насликаног не лежи у величини фигуре. Још од средине XIII века, па до краја постојања династије Немањића, сви они били су, без и једног јединог изузетка, обележавани нимбом на издвојеним представама у најнижој зони живописа. Хијерархијски ранг или статус појединих припадника најзначајнијег српског владалачког рода није на то нимало утицао. Насупрот томе, очевидно је да дечак приказан крај краља Душана у Карану нема нимб. Професору Ивану Ђорђевићу, који је, за разлику од других истраживача, уочио ту чињеницу, својевремено се, међутим, учинило да се над главом дечака назиру трагови високе отворене круне. Под вратом насликаног он је видео манијакис, а у руци скиптар.[114] Касније помне провере документације и

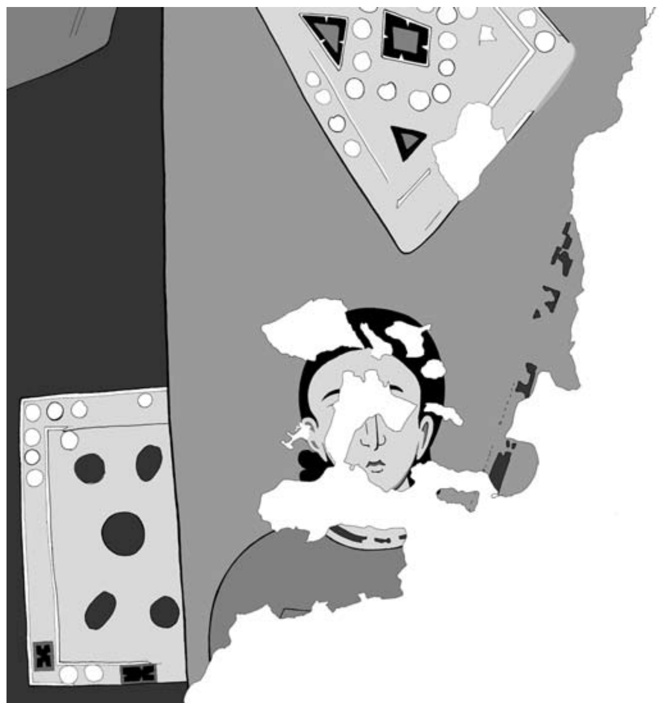
[111] Крстовић, *Једно интересантно откриће*, 4. Оцењујући да насликани „младенац“ има „1-2 године“, аутор сматра да је црква изграђена и живописана „највероватније“ 1338. године.

[112] Бабић, *Портрет краљевића Уроша*, 17–19.

[113] Она прихвата запажање да „круна није била сликана на Урошевој глави“ (*ibid*., 17), да би закључила: „Венац украшен бисером и драгим камењем имао је *вероватно* и мали Урош V у Карану, као што га је носио и приказани престолонаследник у Добруну“ (*ibid*., 19). Међутим, у једној каснијој студији Г. Бабић се позива на тај свој рад износећи следећу тврдњу: „У чланку *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви Каранској*, Зограф 2, Београд 1967, 17–19, приметили смо да Урош носи на глави венац, а не стему, и на основу тог податка претпоставили смо да је портрет израђен око 1342. године. На исти начин приказан је Урош и у Добруну.“ Cf. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, 68–69, н. 24.

[114] Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 140, 269–270, н. 53. То се никако не би могло помирити са закључком самог И. Ђорђевића да је живопис Карана настао 1340–1342. године, те да је сликарство

Сл. 11. Каран, представа дечака на јужном зиду западног травеја



Сл. 12. Каран, представа дечака на јужном зиду западног травеја, цртеж

стања у самом споменику, које су професор Ђорђевић и аутор овог саопштења заједно спровели, показале су да трагова било какве круне или венца на глави дечака нити има, нити их је било. Уосталом, поступак сликања куполних и отворених круна искључивао је представљање кранијума владара прекривеног косом, а он се у Карану јасно види.

Нешто другачије врсте је проблем с траговима предмета који је покојни професор препознао као крстолики (?) скиптар.[115] Они су уочљиви десно од дечакове главе, што значи да је јуноша загонетног идентитета држао тај предмет у левој руци. Добро је познато из Псеудо-Кодиновог списа и многобројних ликовних извора да је скиптар током позновизантијског периода своје право место имао у владарској десници, док је левом руком држана анексикакија.[116] Управо у десној руци скиптре носе и српски краљеви Милутин и Душан, као и краљица Јелена у самој каранској цркви.[117] Само по изузетку, на појединим ктиторским композицијама на којима владари десницом придржавају модел своје задужбине, жезло је, с добрим разлогом, премештано у леву руку.[118] Сачувани средњовековни портрети сведоче о томе да су нижи дворски и државни достојанственици, односно некрунисани владарски синови, носили скиптар такође у десници.[119] Мимо тога, у византијској, бугарској или српској средњовековној уметности сасвим су неуобичајени портрети световних достојанственика без икаквог венца на глави, а са скиптром у рукама као властитом инсигнијом.[120] Најзад, због велике оштећености фреске не може се с пуном сигурношћу тврдити да је јуноша у Карану у левој руци држао баш скиптар, а не, рецимо, фламулон, односно дибелион, владарско копље, мач или свећњак.[121]

Због свега тога склони смо закључку да дечак или младић насликан крај краља Душана није био владарски син, нити члан владарске породице. То што он нема нимб и венац спречава нас да у њему препознамо како младог Уроша тако и Симеона Синишу, Душановог полубрата, који је између 1338/1339. и 1346/1347. године помињан, бар теоријски, међу потенцијалним наследницима српског трона. У појединим повељама из тог периода Стефан Душан допушта могућност да га, ако тако Бог усхте, наследи брат, заправо полубрат.[122] Није искључено да се Си-

Добруна (до 1. марта 1343), у којем је Урош представљен као старији дечак, нешто млађе. Наиме, у Добруну Душанов престолонаследник још увек нема инсигније које би приличиле младом краљу, то јест не носи круну, манијак с лоросом и крст (cf. Радојчић, *Портрети*, т. VI).

[115] Мора се нагласити да се *in situ* не могу уочити никакви трагови укрснице.

[116] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, introduction, texte et traduction par J. Verpeaux, Paris 1966, 202_{25-29}; Spatharakis, *The Portrait*, figs. 39, 86, 87, 93, 102, 105, 108–110, 111b–114b, 133–134, 136, 139, 162, 175, 180–181; Радојчић, *Портрети*, т. IV, VI–VIII, сл. 29, 33–34, 38, 39–46, 48, 49, 51, 54, 56, 62, 64, 68–70, 72–77; etc.

[117] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 170–172, т. XXVI, XXVII.

[118] Cf. Радојчић, *Портрети*, сл. 47, 55, 60.

[119] Spatharakis, *The Portrait*, figs. 38, 39, 93, 100; Радојчић, *Портрети*, сл. 29, 33–34; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, т. II, црт. на стр. 129; Војводић, *Портрети*, сл. 1; Габелић, *Лесново*, т. XLIV, LV; etc.

[120] За два изузетка cf. Бабић, *Владарске инсигније*, 73, сл. 4; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности доба династије Лазаревић–Бранковић*, ЗЛУ 26 (1990) 25, црт. 3 (где су цртеж *крстоликог* жезла и његов помен у тексту чињенично сасвим неутемељени); Габелић, *Лесново*, 169–171, т. XLIV.

[121] Мора се приметити да је у траговима насликаног предмета доста тешко препознати остатак представе мача или свећњака. О наведеним инсигнијама и предметима и њиховој примени у оквиру различитих церемонија, с упућивањем на изворе cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 62; M. F. Hendy, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection* IV/1–2, Washington 1999, 170–176.

[122] С. Марјановић-Душанић, *Хрисовуља краља Душана о даровању манастира Светог Николе Мрачког у Орехову манастиру Хиландару*; Стари српски архив 2 (2003) 58_{60}, 63; *Actes de Chilandar* II, ed. B. Korablev, приложение к XIX тому, № 1, St. Pe-

ниша у улози „теоријског“ престолонаследника могао појавити и нешто раније, између 1332. и 1336/1337, после женидбе краља Душана, а пре рођења краљевог јединца Уроша. О томе, ипак, нема јаснијих потврда у изворима. У сваком случају, Синишин лик придружен је портретима владајуће породице у јужном броду Дечана из 1343. године,[123] што није било поуздано утврђено у време када је Г. Бабић писала свој чланак.[124] Симеон Синиша је у Дечанима, међутим, насликан с венцем у облику обруча и с нимбом око главе. Дакле, веома значајни иконографски елементи говоре против тога да се у маленој фигури крај Душановог портрета препозна млади Урош, а вероватно и Симеон Синиша. Немогућност да се насликани младенац веродостојно препозна као син краља Душана чини сасвим спорним општеприхваћено датовање споменика. Рекло би се да има знатно више основа за уверење како су фреске у Карану настале пре 1336/1337. године. У складу с тим било би запажање старијих истраживача да је Стефан Душан у Белој цркви каранској приказан као веома млад човек.[125] Нажалост, због оштећености краљевог лика њихово запажање данас се може проверити само на основу фотографија из првих деценија прошлог века.[126]

Поставља се, међутим, питање ко је био приказан крај левог бедра српског краља у Карану. С обзиром на оштећење фреске, засад није могуће дати поуздан одговор. Ипак, у сићушној фигури јуноше вероватно треба видети неког „архонтопула“ који се као скиптроносац, свећоносац, копљоноша или пак мачоносац појављује у пратњи српског владара. Извесну аналогију могла би да пружи представа свећоносца насликаног крај портрета Немањића у Богородици Љевишкој[127]. Иначе, добро је познат обичај да се управо фигуре дворских службеника и чланова дворске пратње у византијској и српској уметности знатно смањују у односу на представу владара.[128] То је био један од начина да се нагласи хијерархија достојанстава у држави и нагласи узвишеност врховне власти. Исто нам је тако познат, из више извора, и обичај узимања деце српске и дубровачке властеле на двор Стефана Душана.[129] Они су тамо обављали различите службе и учили се дворским обичајима. Није ли, можда, и син жупана Петра Брајана био међу њима, па је у очевој задужбини насликан као краљевски дворјанин?

***

Уз фреске егзонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи, Светог Николе у Палежу и неколико других споменика, живопис каранске цркве сведочи о томе да је сликарство на северу и западу Рашке имало доста присних додира с културним и уметничким токовима у јужнијим областима Душанове државе. Стога се сликарство рашких области у целини не може оценити као уметнички деградирано и провинцијски заостало. Ако већ нису представљали извориште уметничког развоја у доба Стефана Душана, предели на северу и западу српске државе прилично су живо комуницирали с културно напреднијим подручјима. Спољашњу припрату у Будимљи и цркву у Палежу осликали су веома надарени и узорно образовани сликари, уметнички формирани негде у ширем залеђу Солуна, односно у Македонији. Не тако давно убедљиво је показано да су на том простору стваралачки узрастали и сликари дечанске припрате.[130] Могуће је да су с југа дошли и живописци Светог Николе у Баљевцу код Рашке.[131] Најближе ликовне паралеле сликарству „Латинске цркве“ у Прокупљу пронађене су у живопису Григоријеве галерије Све-

tersbourg 1915, 472$_{37}$; *Хрисовуља цара Стефана дата у Скойљу 1347. іодине*, ed. арх. Леонид, ГСУД 27 (1870) 295–296; cf. Б. Тодић, *О неким йресликаним йортретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја 11/2 (1982) 63, 64.

[123] Тодић, *О неким йресликаним йортретима*, 55–66; Војводић, *Портрети*, 268–270, 271–272.

[124] Вероватно стога што је у том портрету погрешно препознавана нека „принцеза“, Урошева „сестра непознатог имена или његова заручница“ (cf. В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 21), Г. Бабић не разматра могућност да је у Карану међу члановима владарске породице представљен Симеон Синиша у годинама пре Урошевог рођења (Бабић, *Портрет краљевића Уроша*, 17–19).

[125] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 170; Петковић, *Прейлед*, 19. Скренимо пажњу и на опис Душановог портрета који је донео И. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 141).

[126] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 117, т. XXVI$_{2}$. Фреске у Белој цркви каранској први пут су фотографисане још далеке 1910. године. Cf. В. Р. Петковић, *Народни музеј у 1910. іодини: Б. Одељење за сриску и византијску уметност у Народном музеју*, Годишњак СКА 24 (1910) 290–291.

[127] Панић, Бабић, *Боіородица Љевишка*, црт. на стр. 129. За поређење је занимљива и представа Сабора светог Саве у Светом Димитрију у Пећи. Десно од светитеља насликан је свећоносац, а лево младић који носи велики архиепископски крст посут бисерима. Cf. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка йатријаршија*, сл. 129.

[128] Spatharakis, *The Portrait*, 110–112, 132, 227–228, figs. 71, 72, 86, 161–162; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка йатријаршија*, сл. 128, 129; etc. На ктиторској композицији у Богородичином манастиру у Аполонији између цара Михаила VIII и Богородице представљена је умањена фигура неког монаха с кукулом, без нимба, у коме је погрешно препознаван лик царевог унука Михаила IX (cf. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um Via Egnatia*, Wien 1974, 155, 157, 170, Fig. 16–19, Abb, 101, 104–107; П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфиіменска йовеља десйота Ђурђа*, Београд–Смедерево 1989, 41–42, сл. 27–28), мада он у време настанка представе није био рођен (за датовање фреске cf. Miljković-Pepek, *Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII*, 173). Најразложније је у умањеној монашкој фигури препознати игумана манастира, јер је ту личност, под окриљем Богородице, цар даривао вероватно свитком повеље манастиру.

[129] N. Nodilo, *Scriptores I. Annales Ragusini*, Zagrebiae 1883, 40; *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 110–111, 390, н. 107а; *Данилови настављачи. Данилов ученик, друіи настављачи Даниловоі зборника*, Београд 1989, 83, 84; *Душанов законик*, Београд 1986, 64 (члан 51); С. Новаковић, *Историја и традиција. Изабрани радови*, Београд 1982, 327, н. 1; Т. Тарановски, *Историја сриской права у немањићкој држави* I, Београд 1931, 32; С. Ћирковић, *Двор сриских владара: од утврђења до іградских насеља*, in: idem, *Работници, војници, духовници*, Београд 1997, 429; idem, *Двор, 5*, in: *Лексикон сриской средњеі века*, Београд 1999, 141.

[130] С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века. Дечани – Лесново – Марков манастир – Челойек*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 367–377.

[131] Недовољно је утемељено и, чини се, неодрживо мишљење да су они потицали с приморја. Cf. Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Баљевцу*, 74.

те Софије Охридске.[132] Колико су далеко на запад српске државе у Душаново време одлазили уметници с југа увидеће се тек када пажљивије буде проучено сликарство зетског Поморја. У том смислу нарочито је занимљива једна „византијска" фреска с ликом светог Николе Мирликијског у цркви Светог Марка у Старом Бару,[133] доста сродна дечанском живопису.

С друге стране, сликари Беле цркве каранске вероватно нису потицали с југа и нису спадали у уметничку елиту свога времена.[134] По надарености и знању, они, слично добрунским зографима, знатно заостају за нешто млађим живописцима Будимље, Палежа или светог Марка у Старом Бару. У извесној мери, коју није лако тачније одредити, њихово дело јесте обележено традиционалним решењима, негованим у старијој уметности Рашке. То је сасвим разумљиво јер су локалне традиције биле поштоване у свакој културно утемељеној средњовековној покрајини. Има разлога за уверење да су на појаву поменутих решења значајно утицали помесни клир и моравички јерарх који је столовао у оближњем Ариљу. Ипак, у сликарству каранске цркве може се пронаћи још више потврда о упућености живописаца и локалне средине у савремене уметничке и културне прилике. Душанов властелин Петар Брајан и његови сликари добро су познавали култове и иконографију који су неговани на југу државе. Заправо, имали су жив увид у иконографске, програмске и стилске новине унете у српску уметност друге, треће и четврте деценије XIV века под утицајем зреле „ренесансе Палеолога" и нових схватања српског двора и Цркве. Оцена о обавештености тих живописаца добила би додатну убедљивост ако би се показало оправданим датовање каранског живописа у период између 1332. и 1337. године. На такво хронолошко одређење настанка тог властеоског споменика наводи иконографија фигурине насликане уз лево бедро краља Душана. У њој се, према нашем мишљењу, не може веродостојно препознати владарев син и будући престолонаследник Урош.

[132] Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, 127–128.

[133] О тој за сада само површно обрађеној фресци пише Ђ. Бошковић, *Стари Бар*, Београд 1962, 113, сл. 145. Бошковић представу светог Николе из Бара датује широко у прву половину XIV века, мада се она, према нашем мишљењу, може веродостојно датовати у средину XIV века.

[134] С. Радојчић је сматрао да су камрански живописци дошли с јадранског приморја (*Старо српско сликарство*, 143). Касније је изнето уверење да су они уметнички поникли у области у којој су и стварали (Ђурић, *Византијске фреске*, 62).

On the frescoes of the *Bela Crkva* (White Church) of Karan and the contemporary painting of Raška

Dragan Vojvodić

The results of a more careful examination of the painting in Raška from the period of the king and later, of the emperor, Stefan Dušan (1331–1355) render untenable the earlier assessments about its strikingly provincial character and negligible artistic value. The fragmentarily preserved painting of the exonarthex in Djurdjevi stupovi, in Budimlja (spring 1343 – autumn 1345), and St. Nikola in Palež near Studenica (probably the fifth decade of the XIV century), undoubtedly indicate a highly progressive style and very high artistic value. According to their pictorial features, these two monuments are no less sophisticated than the most advanced fresco ensembles of Dušan's times in Macedonia. Besides that, in the painting of the Budimlja exonarthex and the church in Palež, one can also perceive certain iconographic and programmatic novelties, which are characteristic of churches from that period in the south eastern parts of the Serbian state (the Menologion, the elevation of the rulers' portraits to the second zone of the fresco paintings, etc.). The coordination of the iconography and the programme with the principles of the Palaiologan high renaissance can also be observed in the fresco painting of some other monuments of Raška from the reign of Stefan Dušan. We refer to the Church of the Annunciation in Dobrun, the exonarthex in Sopoćani, the Chuch of St. Nicholas in Baljevac, the so-called Latin Church in Prokuplje, and St. Nicholas in Ušće. In the majority of the said monuments, one can notice traces of the rather lively cultural relations with the central and southern parts of the expanded Serbian state. Nevertheless, the painting in the enumerated churches has been only fragmentarily preserved. Consequently, considerations about the fresco painting of the *Bela Crkva Karanska* (the White Church of Karan) as a rather well preserved monumental ensemble, acquires particular significance for art research in the north western part of Dušan's state.

We are quite sure that certain local traditions were reflected in the wall painting of the Karan church. They were transmitted primarily from the nearby cathedral church of St. Achilleios in Arilje. It is possible that the transposition of the four scenes of the great feasts to the dome relies on the solution from the old episcopal church of the Holy Apostles in Ras. The basic reason for such a "disruption" in the programme, however, should be sought in the desire to create room for as rich a set of themes in the lower zones as possible. This was in keeping with the requirements of the mature renaissance art of the Palaiologan period. Apart from the great feasts, a developed cycle of the life of the Mother of God was painted in the church, "interpolated" with the scenes of The Hospitality of Abraham and Abraham's Sacrifice. One can link such a solution with the consecration of the

Church of the Annunciation. In the services dedicated to that feast day, Abraham's tent is mentioned as the prefiguration of the womb of the Mother of God and emphasis is placed on how, that day, God's promise to the Old Testament patriarch, that He would bless all the nations of the Earth in his offspring, was fulfilled. In the same zone, there is a presentation of the scene of the sufferings of the 40 martyrs of Sebastia on the ice-bound lake. It was given room above the ktetor's composition and it is hard to tell whether the old traditions of Raška or a wave of new influences from Macedonia played a part in its appearance.

On the other hand, the presentation of the Theotokos Triherroussa, whose cult spread from the metropolitan church in Skopje, which was reconstructed by King Milutin, testifies unequivocally to the influence of the art and the cults from the southern part of the state on shaping the thematic programme in Karan. The appearance of the image of Saint Marina, killing the demon with a hammer and the image of St. Clement of Ohrid, also point to the connections with Macedonia. The painters of Karan demonstrated their knowledge of the solutions of the high Palaiologan renaissance, by literally transferring the iconography of the cycle of the Mother of God from the King's Church in Studenica. They tried to emulate the painters of Studenica even where elements of style were involved (the typology of the physiognomies, the manner of modeling, the relationship of the figures and architecture in the scenes, etc.). Nevertheless, the King's Church was not their only source for adopting new solutions. The painters of Karan, for example, painted St. Sava of Serbia as a dark-haired arch-priest in a *sakkos*, according to the changes in his iconography of that time. The fresco painters of Karan also demonstrated an exemplary familiarity with the new ideas and customs of the Serbian court. As one of the insignia of Queen Jelena they laid stress on the "thorakion", the ancient and forgotten insignia of the Byzantine empresses, which gained popularity for special reasons, in the Serbia of Dušan's time. The portraits of the rulers on the southern wall were painted on a red background. This was done in keeping with the custom known in Byzantine art and widely accepted in the Serbian environment, from the second decade of the XIV century (Church of the Mother of God Ljeviška in Prizren, St. Demetrios in Peć, *Bela Crkva* at Karan, St. George in Pološko, Holy Archangels in Prilep, Marko's Monastery in Sušica near Skopje). The iconographic schemes of the Palaiologan times also played a part in formulating the presentation of an unknown nun in the *proskynesis* in front of the Theotokos Triherroussa.

Two children's portraits are also included in the considerations about the Karan fresco painting. The youngest child of Župan Petar Brajan, painted within the framework of the ktetor's composition, is not a little boy, as believed in scientific circles. It is the portrait of a little girl. Testimony of this can be seen in the luxurious earrings, the shape of the coronet with lilies and the length of the dress, which is not gathered at the waist with a belt. To all intents and purposes, neither is the tiny figure beneath the *loros* of King Dušan correctly identified as being the young heir to the throne, Uroš. The young person does not have any sort of coronet on his head. Nor does he have the obligatory nimbus that otherwise appears on all the portraits of the Nemanjićs in the lowest zone of the wall painting in Serbian medieval churches. In his left hand, the little boy is extending an object, therefore, it is possible that here we have the presentation of one of Dušan's scepter, candle, sword or spear bearers. One should not exclude the likelihood that this is, in fact, the son of the ktetor of the Karan church because it is well known that the children of grandees were invited to serve at the court of the Serbian rulers. In any case, the inability to recognize the heir to the throne, Uroš, in the little boy, leads us to conclude that the painting of Karan took place before his birth, between 1332 and 1337.

Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу

Сашо Цветковски

UDK: 75.033.2.045.1:929.731 (497.7 Treskavac)

Византијски василевси Андроник II и Михаило IX били су ктитори манастира Трескавца и на основу ктиторског права насликани су над манастирским улазним вратима између 1299 и 1316. године. Тих година и краљ Милутин дарује манастир скупоценим поклонима култног карактера, о чему сведочи краљев животописац Данило II. Краљ Душан је постао ктитор манастира после победе над Византијом 1334. године. Значај те победе истакнут је представом коју одликује иконографија божанске инвеституре: анђео Господњи доноси владару победничку круну, коју му даје Христос, небески суверен. Портрет краља Душана настао је око 1337/1338. године, као и целокупно сликарство западног дела цркве.

Сл. 1 Андроник II, Богородица и Михаило IX. Манастир Трескавац, композиција у лунети изнад манастирских улазних врата, 1309-1316

О скоро осам векова дугој историји манастира Трескавца, једног од великих монашких и духовних средишта Охридске архиепископије, поред историјских извора, повеља, записа, натписа, манастирских поменика, сведоче и представе историјских личности – владара, властеле и монаха – на зидовима манастирске цркве Успења пресвете Богородице.[1] Поједине од тих представа већ су познате из претходних истраживања, која су, морамо нагласити, била ретка и углавном усмерена ка појединим тематским целинама у западном делу цркве, у којем је сачувано сликарство из средине XIV века.[2]

Византијски василевси

У великој лунети над манастирским улазним вратима, под спратном кулом са звоником, негде крајем XIX века на новом слоју фреско-малтера насликана је занимљива композиција која је у потпуно-

[1] О повељама краља Душана: Ђ. Даничић, *Три српске хрисовуље*, Гласник Друштва српске словесности 11 (1859) 130–138; С. Новаковић, *Хрисовуљ краља Стефана манастиру Трескавечком*, ГСУД 41 (1876) 356–361; idem, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 666–667, 667–670, 670–671; Б. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана манастиру Трескавцу код Прилепа*, ЗРВИ 7 (1961) 109–112; Л. Славева, В. Мошин, *Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавац*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* IV, Скопје 1981, 55–187; idem, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988, 107–120. Поједине записе и натписе из цркве и са фасаде објавили су П. Н. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, ИРАИК IV/1, София 1889, 109, 111–119; Ј. Хаџи-Васиљевић, *Прилеп и његова околина*, Београд 1902, 89–90, н. 60; И. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1931, 67–69. О манастирским поменицима писали су: А. М. Селищев, *Македонские кодики XVI–XVIII веков*, София 1933, 124–156; Р. Угринова-Скаловска, *За Трескавечкиот кодик*, Споменици IV, 187–213; С. Цветковски, *Иконата на Богородица Ватопедска. Угровлашкиот војвода Јован Радул и поменикот на манастирот Трескавац*, Гласник ИНИ 49/1–2 (2005) 163-174

[2] Б. Бабиќ, *Кој и кога бил ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородично во манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (1961) 48–51; idem, *Живописот од егзонартексот на црквата на манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (1961) 52–58; З. Расолкоска-Николовска, *Фрески од календарот во манастирот Трескавац кај Прилеп*, Културно наследство II, Скопје 1961, 43–70; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 154–157; П. Мијовић, *Царска икоонографија у српској средњовековној уметности*, Старинар 18 (1967) 107–113; idem, *Менолог*, Београд 1973; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56, 73; М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Драгослава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–41; eadem, *Сликани календар у Трескавцу и стихови Христифора Митиленског*, Зограф 7 (1976) 48–54, сл. 1–8; Ц. Грозданов, *Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавац*, Културно наследство XII–XIII (1988) 5–20; С. Смолчић-Макуљевић, *Царски Деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавца. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 463–472; М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 77-121.

Сл. 2 Андроник II. Богородичина црква у Аполонији, ктиторска композиција, око 1270

сти надахнута византијским иконографским обрасцима. На тој композицији представљена је Богородица која стоји на постаменту држећи у рукама две круне; њима крунише двојицу владара који стоје са страна, лево и десно од постамента. Владари подигнутим рукама указују на Богородицу, а обучени су у сакосе светлоокер боје, украшене цветним орнаментима и бисерима по рубовима, и сивозелене огртаче. Огртач владара приказаног десно од Богородице нешто је раскошнији због декоративног манијакиса на горњем делу огртача (сл. 1).

Ова композиција не би привлачила посебну пажњу да натписи крај ликова владара не откривају да је реч о византијским василевсима Андронику Палеологу и Михаилу Палеологу. То је сазнање које нас наводи да веома опрезно и с пажњом приступимо проучавању те композиције, да истражимо њено порекло и значење, као и да утврдимо које су историјске околности условиле њено појављивање.

Представе византијских владара запазили су и неки од претходних истраживача манастира Трескавца. Павел Миљуков је забележио да је 1898, непосредно пре његовог доласка у манастир, обновљен живопис око улазних врата и претпоставио је да је то учињено на основу првобитне слике и по узору на њу.[3] Јордан Иванов је почетком XX века покушао да ишчита грчке натписе крај портрета владара, али је у томе само делимично успео, прочитавши натпис поред портрета Михаила Палеолога.[4] Много касније Бошко Бабић је у неколико прилога о манастиру Трескавцу поменуо портрете византијских царева Андроника II и Михаила IX Палеолога, али их није шире анализирао.[5]

Пошто формалне одлике саме композиције, као и неке иконографске појединости, само донекле могу помоћи око разрешења важних питања која покреће ова слика, убеђени смо да податке важне за разумевање и правилно тумачење целине, као и одговоре на суштинска питања о аутентичности представа византијских владара и хронологији сликања, пре свега могу дати натписи крај владарских ликова.

Натпис крај фигуре владара представљеног десно од Богородице исписан је црном бојом, крупним мајускулним словима, и у неким деловима тешко је читљив: ΑΝΤΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΩ .. .. ..ΠΗΣΤΟΣ ΒΑΣ..ΥΣ .. .... ΚΡΑΤΟΡ ΡΟΜΑΙΩ.. Κ..... ΛΑΙΛΟΓΟΣ. Натпис крај другог владара, насликаног лево од Богородице, сачуван је много боље и може се скоро у потпуности ишчитати: ΜΗΧΑΗΛ ΕΝ ΧΩ ΤΩ .. . ΠΗΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ.. .. .. Α .. .Ρ ΡΩΜΑΙΩΝ ΚΟΜΝ... ..Σ ΠΑΛΑΙΛΟΓΟΣ.

Ако се допуне оштећена места у натписима, а то се, како изгледа, може учинити без велике опасности да се доведу у питање садржина и смисао натписа, добиће се потпуне интитулације:

ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΩ [ΤΩ ΘΕΩ] ΠΗΣΤΟΣ ΒΑΣ[ΙΛΕ]ΥΣ [ΚΑΙ ΑΥΤΟΚ]ΡΑΤΩΡ ΡΟΜΑΙΩΝ Κ[ΟΜΝΗΝΟΣ] ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ

ΜΗΧΑΙΛ ΕΝ ΧΩ ΤΩ [ΘΕΩ] ΠΗΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ [ΑΥΤΟΚΡ]Α[ΤΩ]Ρ ΡΟΜΑΙΩΝ ΚΟΜΝ[ΗΝΟ]Σ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.

Ако се то упореди са интитулацијама исписаним крај сачуваних портрета тих владара, као и с њиховим потписима на повељама из времена њихове заједничке владавине, а она је била дуга и трајала је више од двадесет пет година (1294–1320), уочиће се велике сличности, а понекад и потпуна подударност. Примера ради, навешћемо само неколико натписа сачуваних крај портрета Андроника II Палеолога, који су бројнији од портрета Михаила IX, и пружају важне аналогије корисне за наш рад.

На ктиторској композицији у цркви Пресвете Богородице у Аполонији (око 1270.), крај најстаријег сачуваног портрета Андроника II Палеолога насталог за време његовог савладарства са оцем Михаилом VIII Палеологом, још увек се може прочитати: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΩ ΤΟ ΘΕΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΟΜΑΙΩΝ ΚΟΜΝΗΝΟΣ ΔΟΥΚΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ Ο ΠΑΛΙΟΛΟΓΟΣ (сл. 2).[6]

На повељи издатој митрополији Монемвасије 1301. године крај портрета поменутог владара исписано је: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΟΜΑΙΟΝ ΚΟΜΝΙΗΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.[7]

И крај Андрониковог портрета на хрисовуљи из 1307. године, издатој епископу града Канине у Албанији, може се ишчитати идентичан текст: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥ-

[3] Милюков, *op. cit.*, 109.

[4] Иванов, *op. cit.*, 67.

[5] Б. Бабић, *На маргинама историје манастира Трескавца*, ЗЛУМС 1 (1965) 23; idem, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородичино*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* IV, 38.

[6] H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normannen und Serben im Kampf um die Via Egnatia*, Wien 1976, 149, н. 14, fig. 17.

[7] I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 184–185, fig. 134.

ТОКРАТОР ΡΟΜΑΙΩΝ ΚΟΜΝΗΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.[8] Сигнатуре на ове две повеље идентичне су с натписима поред портрета Андроника II и Михаила IX у манастиру Трескавцу. Они заправо понављају традиционалну формулу потписа на хрисовуљама и другим исправама издаваним до 1314, односно до 1316. године. Како су приметили велики познаваоци византијских дипломатских извора Ф. Делгер и, касније, Б. Ферјанчић, у савременим изворима та проширена форма потписа, која је укључивала и династичко презиме ΚΟΜΝΗΝΟΣ – поред помена Дука и Анђела – на хрисовуљама и другим документима карактеристична је за период савладарства Андроника и Михаила Палеолога, закључно са 1316. годином.[9]

И на појединим серијама новца Андроника II из времена његове самосталне владавине (1282–1294), као и из доба савладарства са Михаилом IX, реверсне стране носиле су натпис ΚΟΜΝΗΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.[10] Посебно је значајан златни хиперперон из Британског музеја, на којем је исписана пуна титула Адроника II: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ Χ[ΡΙΣΤ]Ω ΤΩ ΘΕΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΟΜΝΗΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.[11]

Након те године у потписима на хрисовуљама, као и у натписима поред владарских портрета, исписивано је само династичко презиме ’Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ[12] – на пример уз портрет Андроника II у припрати манастира Хиландара (1321),[13] као и поред његовог лика на минијатури уз текст минхенског рукописа *Историје* Георгија Пахимера (Cod. Monacensis gr. 442, fol. 175v), који је настао током прве половине XIV века, најкасније до 1354. године.[14]

Сл. 3 Михаило VIII, Андроник II и Михаило IX. Модена, Библиотека Естензе, Cod. Mutinensis gr. 122, fol. 294r, трећа деценија XV века (photo: I. Spatharakis)

Сл. 4 Јован II Комнин и Алексије II Комнин. Рим, Библиотека Ватикана, cod. gr. 2, fol. 19v, после 1122 (photo: I. Spatharakis)

Изразита подударност натписа крај ликова византијских василевса у манастиру Трескавцу с натписима уз њихове сачуване портрете с краја XIII и из првих деценија XIV столећа, као и потврда о истим владарским потписима у повељама и на другим царским актима из периода савладарства (1294–1320), уз, свакако, натписе на њиховом новцу, указује на то да су зографи који су насликали представу над улазним

[8] *Ibid*., 185; П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфименска повеља деспота Ђурђа*, Београд– Смедерево 1989, 20–21, сл. 6.

[9] F. Dölger, Johannes VI Kantakuzenos ols dynastischer Legitimis, SK 10 (1938) 37-38; H. and H. Buschhausen, *op. cit*., 152–153, н. 34; Б. Ферјанчић, *Савладарство у доба Палеолога*, ЗРВИ 24–25 (1986) 327, н. 98.

[10] Ph. Grierson, *Byzantin Coins*, London 1982, 292; idem, *Catalogue of the Coins in the Dumbarton Oaks Collections and in the Whittmore Collection* V/1, Washington D.C. 1999, 131, t. 12; S. Bendall, P. J. Donald, *The Later Paleologon Coinage 1282–1453*, London 1979, 36–37, № 4–5, 64

[11] Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins*, 131.

[12] Византијска принцеза и српска краљица Симонида следила је ту породичну традицију и на својим раним портретима у Краљевој цркви у Студеници (1313/1314) и Старом Нагоричину (1316/1317); у исписивању титуле наглашава се њено комнинско порекло. У Краљевој цркви у Студеници уз њен лик стоји: **Симонида по мати бжиѥи кралица · комнини палеѡлогинꙗ** (С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 36; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, 182), а у Старом Нагоричину: ΣΥΜΟΝΙΔΑ Η ΠΑΝΥΨΗΛΟΤΑΤΗ ΚΡΑΛΕΣΑ ΚΟΜΝΗΝΗ (Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 122, црт. 23; idem, *Сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 55).

[13] V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник (1989) 107, fig. 3–4.

[14] Поред Андроника II на одвојеним листовима кодекса насликани су Георгије Пахимер, Теодор II Ласкарис и Михаило VIII. О концепцији рукописа и могућности његовог датовања на основу једне белешке о смрти Марије, мајке Јована Кантакузина, који је у натпису означен као ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ: Spatarakis, *op. cit*., 167–172, fig. 110 (као *terminus ante quem* означава 1354, годину Кантакузинове абдикације, а као *terminus post quem* 1310, годину смрти Георгија Пахимера).

вратима манастира Трескавца морали радити по неким оригиналним узорима. Вероватно је ту првобитно била насликана идентична композиција, на шта упућују и трагови старијег слоја сликарства, који на појединим деловима слике избијају испод слоја из XIX века. То се најбоље може уочити на деловима натписа крај лика Андроника II, где се на појединим местима виде иста слова старијег и млађег натписа.[15]

За наша истраживања посебно је важна представа Михаила IX Палеолога, јер, ако је композиција из XIX века настала по узору на старију, оригиналну композицију с почетка XIV века – што је сасвим извесно, а и наша анализа је указала на неке чињенице које то потврђују – то би био један од малобројних сачуваних портрета овог василевса. Поред тога, композиција из Трескавца је јединствена – бар када је реч о монументалном сликарству – због тога што су на њој заједно приказани Андроник II (1282–1328) и његов син и савладар Михаило IX Палеолог (1294–1320).[16]

Портрети Андроника II су бројнији него они Михаила IX, а приказиван је од времена своје младости и савладарства са оцем Михаилом VIII (портрет на ктиторској композицији у Богородичиној цркви у Аполонији) до дубоке старости (портрет у припрати манастира Хиландара). Када је реч о Михаилу IX Палеологу, сачуван је само један његов портрет, који се налази у познатом рукопису из библиотеке Естенца у Модени (Cod. Mutinensis gr. 122, fol. 294r). Тај кодекс сложене структуре настао средином XV века, садржи препис *Историје* Јована Зонаре, док су на маргинама појединих страна насликани портрети римских и византијских царева – од Октавијана Августа до Константина XI Драгаша. На fol. 294r налази се портрет Михаила IX Палеолога, поред портрета његовог оца Андроника II и деде Михаила VIII. Михаило IX приказан је као средовечан човек овалног лица, с дугом црном косом и кратком црном брадом (сл. 3).[17]

Хајди и Хелмуд Бушхаузен, претпоставили су да је мала фигура дечака на ктиторској композицији у Богородичиној цркви у Аполонији (по њиховом датовању у 1281/1282.), насликана уз фигуру Богородице која држи модел цркве, представља Михаила IX, тада већ проглашеног за василевса и другог савладара Михаила VIII Палеолога.[18]

Византијски научник и писац Максим Плануд забележио је да су на улазним вратима неког манастира у Цариграду постојале представе Андроника II и Михаила IX.[19]

Композиција из манастира Трескавца је једна од ретких композиција на којој су представљени савладари у тренутку божанске инвеституре.

Једна од малобројних представа која се на основу садржине и формалних одлика може навести као аналогија композицији из Трескавца јесте минијатура из Ватиканског јеванђеља Vat. gr. 2, fol. 19v (сл. 4). То је симболична слика на којој су представљени василевс Јован II Комнин и његов син и савладар Алексије II Комнин; њих крунише Христос који седи на престолу, а иза њега су две женске фигуре у царској одећи, с високим лепезастим крунама на главама, означене натписима као δικαιοσυνη и ελεημοσυνη; то су персонификације две Христове врлине – праведности и милостивости – две важне врлине које је требало да красе византијске василевсе. Крај лика главног василевса исписано је: ΙΩΑΝΝΙΣ ΕΝ ΗΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΚΟΜΝΗΝΟΣ, а крај лика његовог савладара: ΑΛΕΞΙΟΣ ΕΝ ΗΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ Ο ΚΟΜΝΗΝΟΣ. Уочљива је разлика у титулама; цар Јован II (1118–1143) носи уобичајену титулу автократора, а његов савладар само титулу василевса. Сматра се да је минијатура настала после 1122. године, када је Алексије II Комнин крунисан за савладара.[20]

Значај композиције у Трескавцу јесте и у томе што она одсликава завршну етапу у коначном дефинисању система савладарства, важне институције државно-правног устројства Византије. Док је Алексије II Комнин, савладар оца Јована II Комнина, титулисан само као ΒΑΣΙΛΕΥΣ, без права на титулу ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ, Михаило IX је од дана свог крунисања (24. маја 1294) до краја живота носио титулу ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ.[21] Рођен је у марту 1277. године, а

[15] То се исто може уочити и на појединим деловима натписа уз портрет Михаила IX, а на ивицама лунете, тамо где је нови слој фреско-малтера танак, запажа се доњи слој црвенкасте боје. Када је П. Миљуков 1898. био у манастиру, речено му је да је стара слика страдала и да је те године изведена нова (Милюков, *op. cit*., 109).

[16] На новцу из времена савладарства (1294–1320) скоро су увек заједно представљени Андроник II и Михаило IX који између себе држе лабарум, крст или су пак окружени херувимима. Поред тога, на појединим серијама новца појављује се и иконографски тип симболичне инвеституре, када двојицу василевса крунишу Христос или Богородица, cf. Bendall - Donald, *The Later Paleologan Coinage 1282–1453*, 63–101, № 1, 12, 13.

[17] Spatharakis, *op. cit*., 177, fig. 119i.

[18] Buschhausen, *op. cit*., 170–172, fol. 19,. Међутим када је реч о ктиторској композицији из Аполоније, потребно је изнети нека наша запажања и исказати велики опрез са идентификацијом насликаних личности и датовањем композиције у 1281/1282. годину. (Buschhausen, *op. cit*., 172–183). Пре свега, дечачки узраст Андроника II, као и титула исписана крај његовог лика, у којој је истакнута само титула василевса, у супротности је с предложеним датовањем. У науци је прихваћено да је Андроник носио титулу василевса до новембра 1272, када је проглашен за савладара и када је добио право на титулу автократора (Ферјанчић, *Савладарство*, 314–324, нарочито 323–324). Михајло IX, није био насликан у Ктиторској композицији из Аполоније. Фигура између Богородице која носи модел храма, и Михајла VIII, за који Бушхаузенови мисле да је Михајло IX, уствари је монашка фигура са кукуљем на глави и у клечечем положају, и она од Михајла VIII, прима затворени свитак, вероватно повељу чији је текст исписан између фигуре Богородице и једне, за сада, неиндетификоване фигуре иза Богородице.

[19] Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/1209. године*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 187, н. 21.

[20] Г. Острогорски, *Автократор Јован II и василевс Алексије*, in: *Из византијске историографије и просопографије* (*Сабрана дела* IV), Београд 1969, 219–224; Spatharakis, *op. cit*., 79–83, fig. 46; А. Грабар претпоставља да су на овој минијатури представљени Алексије I (1081–1118) и Јован II Комнин, а датује је у 1092, годину крунисања Јована II Комнина (1118–1143) (*L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1971, 119, pl. XXIV).

[21] Постоји нека трагична подударност у животним судбинама те две личности. Обојица су умрла пре својих очева и нису ступила на византијски царски престо: Алексије II је умро 1142. у Аталеји, годину дана пре свог оца (Острогорски, *op. cit*., 220); Михаило IX Палеолог је више од двадесет пет година био очев савладар и носио је титулу автократора, а умро је 1320. у Солу-

негде око 1281, као дечак од четири године проглашен је за василевса и другог савладара свог деде Михаила VIII, док је 21. маја 1294. године (на дан Светог Констанина) крунисан за василевса и савладара, добивши том приликом и право на титулу автократора.[22] Михаило IX је више од двадесет пет година (1294–1320) био савладар са широким правима каква претходни савладари у Византији нису имали.[23]

Све то иде у прилог претпоставци по којој представе византијских владара у Трескавцу понављају неко претходно решење. Да на том месту нису постојали старији, оригинални портрети, крај којих су биле исписане пуне титуле у проширеном облику, са династичким презименом ΚΟΜΝΗΝΟΣ, тешко би се могло помишљати да су зографи који су крајем XIX века изнова сликали ту композицију могли да испишу аутентичне титуле тих владара и да су исписивањем титуле автократора поред портрета Михаила IX истакли посебан, скоро јединствен однос савладарства Анроника и Михаила Палеолога.

Пошто је на основу резултата досадашње анализе утврђено да су представе византијских василевса настале према првобитним портретима, који су крајем XIX века поновљени, поставља се питање хронологије и времена њиховог настанка. За решавање тог проблема од користи је портрет Михаила IX, који одређује хронолошке оквире настанка слике. *Terminus post quem* је мај 1294, време крунисања Михаила IX за савладара и стицања права на титулу автократора, која је наведена у натпису крај његовог лика, а *terminus ante quem* био би 12. октобар 1320, време смрти Михаила IX. Но, да ли се ова шира хронологија може сузити ако се у разматрање узму неки историјски догађаји који су могли имати утицаја на настанак ове целине, као и поједини елементи наше досадашње анализе?

Најпре, поновићемо да се у дипломатичкој грађи раздобље до 1316. јасно издваја као време у којем Андроник II и Михаило IX своје повеље потписују са ΚΟΜΝΗΝΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ. И крај сачуваних портрета Андроника II (Аполонија, монемвасијска и канинска повеља), као и на новцу из појединих раних серија из раздобља савладарства, исписивано је династичко презиме ΚΟΜΝΗΝΟΣ. Након 1316. године у потписима ових василевса на повељама и другим актима из царске канцеларије појављује се само династичко презиме Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ. На познијим потретима Андроника II (на портрету из манастира Хиландара из 1321. и портрету у рукопису *Историје* Георгија Пахимера (Cod. Monacensis gr. 442) натписи крај његовог лика гласе: ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ ΤΩ ΘΕΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ ΡΟΜΑΙΩΝ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ. Пошто у натписима поред њихових портрета у Трескавцу уз династичко презиме Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ стоји и презиме ΚΟΜΝΗΝΟΣ, горњом границом настанка тих портрета може се сматрати период око 1316. године.

Да би се одредила доња граница, у разматрање треба узети историјске прилике с краја XIII и из првих деценија XIV века и посебно се задржати на тадашњим односима Византије и српске државе. Градитељска и уметничка делатност са обе стране границе зависила је у великој мери од тих односа. Сликању византијских василевса у Трескавцу свакако је претходила њихова ктиторска активност у манастиру, то јест они су на основу стечених ктиторских права били насликани у симболичној и репрезентативној композицији над манастирским улазом.

После скоро две деценије ратова и непријатељстава између Андроника II и краља Милутина с пролећа 1299. остварен је трајан мир. Том приликом византијски владар учинио је велике уступке и као мираз уз руку принцезе Симониде уступио је и територије које је краљ Милутин освојио још на почетку владавине, великим војним операцијама 1282–1284. године.[24] Нова граница пролазила је линијом северно од Охрида, Прилепа и Штипа, и налазила се веома близу манастира Трескавца.[25]

Пре извесног времена М. Марковић и В. Тејлор Хостетер су, разматрајући хронологију изградње и осликавања манастира Хиландара, јасно уочили и подвукли значај 1299. године, када су се, захваљујући стабилизованој политичкој ситуацији на граници, створили услови за интензивније ктиторске активности краља Милутина како на територији српске државе тако и у византијским земљама (Света Гора, Цариград, Солун).[26] С друге стране, и византијски василевси почели су да даривају манастир Хиландар и да издају повеље.[27] То значи да су византијски василевси могли да предузму градитељске и сликарске послове у манастиру Трескавцу после 1299. године, и свакако до 1316 године.

Сматрамо да је управо тих година, ако не и истовремено, у оквиру подухвата византијских владара, и краљ Милутин даривао Трескавац. Само тако онај део животописа краља Милутина у којем су веома детаљно набројана велика даривања манасти-

---

ну, у четрдесет трећој години [Б. Ферјанчић, *Михаило IX Палеолог (1277–1320)*, Зборник Филозофског факултета 12/1 (1974) 335, 354].

22 *Ibid*., 336–340; idem, *Савладарство*, 324–327.

23 Михаило IX је био први савладар који је већи део живота провео ван Цариграда управљајући поседима царства у Тракији и Македонији; имао је резиденције у Адријанопољу и, касније, у Солуну. Он је сопственим средствима опремао и издржавао војску. Издавао је повеље које су углавном биле потврдне – потврђивале су акта која је претходно издао његов отац Андроник II – али је и самостално издавао повеље, што је била велика новина у систему савладарства. О животном путу Михаила IX, подробно и са свом старијом литературом: Ферјанчић, *Михаило IX*, 335– 354; idem, *Савладарство*, 324–327. О савладарским правима Михаила IX и његовом учешћу у власти има и другачијих мишљења: Ф. Баришић, *Константин Порфирогенит Палеолог*, ЗРВИ 22 (1983) 43–58.

24 *Историја српског народа* I, Београд 1982, 437–448 (Љ. Максимовић).

25 *Ibid*., 447; *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 346, н.158

26 М. Марковић, В. Тејлор Хостетер, *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник 10 (1998) 209–210.

27 Б. Ферјанчић, *Хиландар и Византија*, in: *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 54–55; О питању међусобних односа Византије и Србије са почетка XIV века недавно је писао М.Марковић, *Прилози за историју Светог Никите код Скопља*, Хиландарски зборник 11 (2004) 72-77.

Сл. 5 Остаци представе краља Душана (натпис, део круне и фигура анђела). Трескавац, источни зид средишњег дела спољашње припрате, 1337/1338. На млађем слоју живописа представа Стефана Немање, крај XIX века

Сл. 6 Калк натписа крај фигуре краља Душана. Трескавац, источни зид средишњег дела спољашње припрате

ру Трескавцу добија прави смисао и значење. Данило II, краљев животописац, о томе говори следеће: „Дом пресвете Богородице, добре хранитељке рода хришћанског, у месту званом Трескавци, и њега испуни неисказаним приносима својим, што је све потребно на службу Богу и пречистој Његовој Матери, а себи на вечан спомен, молећи милостивога утврђења и помоћи од Пресвете своме отачеству. И ту украси дом Пресвете многозначним приносима, иконе божанствене златом оковане и украшене бисером, кадионице и свећњаке златне и сваке друге потребе црквене које не можемо набројати по имену...“.[28] Из каснијих повеља краља Душана издатих манастиру Трескавцу (1335/1336–1345) сазнаје се да је Милутин даривао манастир и земљишним поседима. Он му је поклонио два села: Влчје на Бабуни и метох Крпен у Пологу.[29] Те земљишне прилоге сигурно су морали потврдити византијски василевси, јер се манастир тада још увек налазио на византијској територији.

О томе каква је била византијска традиција када је реч о осликавању простора око манастирских улаза данас се мало зна. Тек понеки фрагмент фреско-сликарства пронађен приликом археолошких ископавања или конзерваторских радова не може пружити основу за стицање целовитије слике о програму и обиму декорације у тим деловима манастирских комплекса. Можда ће тек започети конзерваторски радови у манастиру дати одговор на питање о томе да ли су и друге фреске око улазних врата у Трескавцу настале према старијем сликарству из времена Андроника и Михаила Палеолога или су пак изведене нешто доцније, за време Стефана Душана.

Као јединствена аналогија сликама владара изнад улазних врата манастира Трескавца могу се навести само остаци некадашњих представа српских владара и чланова њихових породица крај улазне капије манастира Студенице.[30] За наш рад подједнако је важан и један сачувани писани извор, потекао из пера Максима Плануда, познатог научника и писца из времена Михаила VIII и Андроника II; он у стиховима даје опис улаза у неки престонички манастир, где су били насликани василевси Андроник II и Михаило IX поред Христа, Богородице и два светитеља.[31] Тај запис, као и још неки сачувани у делима путописаца који су походили Цариград у XIV и XV веку, омогућује нам само да наслутимо лепоту и разноврсност онога што је било сликано крај улазних манастирских врата.[32]

Тријумфални портрет краља Стефана Душана

На источном зиду припрате, у најнижој зони, испод сцена Менолога, десно до самих улазних врата које воде у наос цркве, запажа се фигура насликана у владарском орнату. На први поглед постаје јасно да је она у потпуности пресликана или, боље речено, изнова насликана. Одевена је у црвенољубичасти сакос са жутим лоросом укрштеним на грудима, обмотаним око појаса и пребаченим преко леве руке, у којој држи акакију. То је старац дуге беле косе и браде; на глави носи круну типа камелавкиона са препендулијама које висе са стране. Зограф који је крајем XIX века пресликао фигуру исписао је на новом слоју малтера, неколико центиметара испод оригиналног натписа: **св сумеωнъ муроточивыи стеван немања скоупитель сербских земель** (сл. 5).

Насликана фигура, међутим, далеко је од изгледа првобитне представе. Пажљивим посматрањем уочава се разлика између два слоја живописа, јасно изражена између оригиналног окерастожутог колорита ореола и доњег пресликаног дела, као и на круни, коју су сликари из касног XIX века досликали у доњем делу, мало је издуживши тако да је изгубила уобичајен облик камелавкиона какав познајемо с

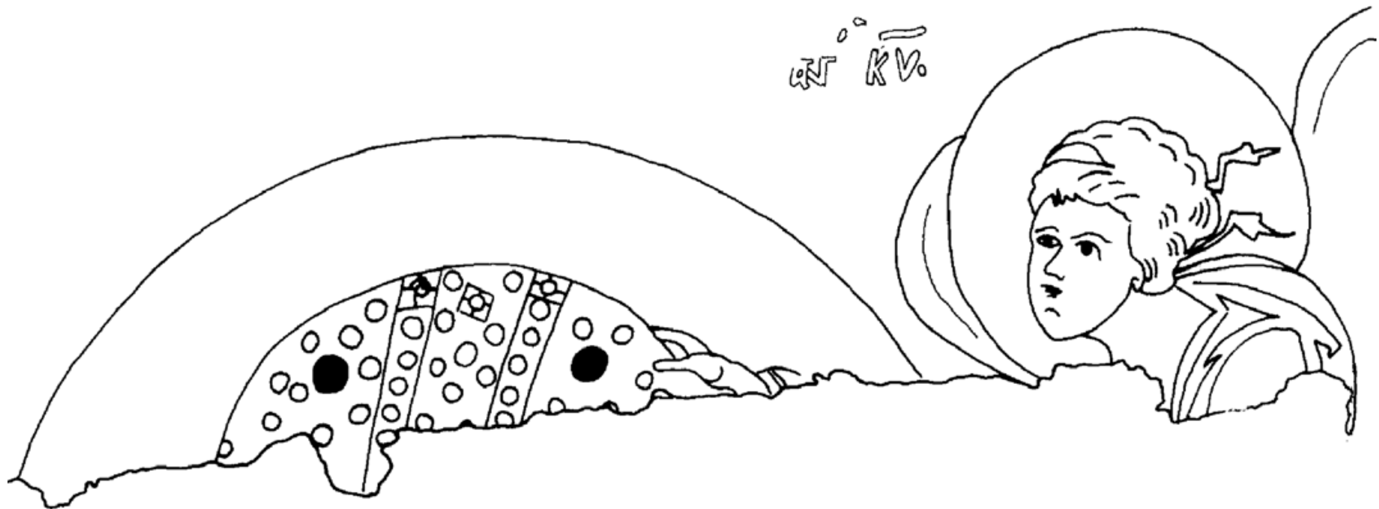
[28] Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, ed. Г. Мак Данијел, Д. Петровић, Београд 1988, 132.

[29] Л. Славева, В. Мошин, *Споменици* IV, 83, 85; idem, *Српски грамоти од Душаново време*, 108. Неприхватљиво је мишљење аутора да је краљ Милутин 1308, између склапања и ратификовања договора с Карлом од Валоа, освојио Прилеп, постао ктитор манастира Трескавца и да је тада приложио ова два села (idem, *Споменици* IV, 73).

[30] Миљковић, *op. cit.*, 187, н. 2.

[31] *Ibid.* Сажето о Максиму Плануду, његовом животу и делу, са свом старијом литературом: ВИИНЈ VI, 603–604 (Н. Радошевић).

[32] Анонимни руски путописац с краја XIV века оставио је записе о представама око улазних врата манастира Богородице Перивлепте. Ту су били насликани Христово распеће и теме Другог доласка (G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 147; Миљковић, *op. cit.*, 187).



Сл. 7 Цртеж остатака представе краља Душана (део круне и фигура анђела). Трескавац, источни зид средишњег дела спољашње припрате

многих представа у византијском и српском сликарству средњег века.

Сачувани део првобитног живописа у овом делу цркве приметили су и о њему оставили белешке истраживачи који су средином и крајем XIX века походили манастир Трескавац: архимандрит Антонин, П. Миљуков, Јован Хаџи Васиљевић, као и Јордан Иванов. Поред тога, сви су они објавили и оригинални натпис крај остатака ове владарске фигуре, али са извесним разликама.[33]

Мишљења споменутих истраживача око идентификације владара који је натписом на грчком означен као ΣΤΕΦΑΝΟΣ била су подељена. Архимандрит Антонин, П. Миљуков, као и Ј. Иванов, били су убеђени да је уништена фигура владара представљала краља Милутина. Потпору за такво мишљење налазили су у Милутиновој биографији из пера Данила II, који у краљевом животопису врло детаљно описује дарове које је тај владар поклонио манастиру Трескавцу.[34]

Ј. Хаџи Васиљевић је био мишљења да је некадашња владарска фигура представљала краља Стефана Душана. Он се није упуштао у неку ширу аргументацију, али је свакако имао у виду тада већ објављене повеље Стефана Душана издате манастиру.[35]

На идентификацији владарске фигуре у нешто већој мери задржао се Б. Бабић, који је, анализирајући садржину натписа, посебно део с титуларним именом Стефан, и упоређујући пуну интитулацију у сачуваном натпису с потписима на повељама и другим исправама из тог времена, дошао до закључка да је натпис стајао уз лик краља Стефана Душана.[36]

Наша недавна истраживања живописа у том делу манастирске цркве дала су нове резултате који омогућују да се у потпуности сагледа целина слике, која заправо има све одлике ктиторске композиције сложеног садржаја.

Од некадашње владарске фигуре данас се може видети само део круне и ореола. С леве стране исписан је натпис на грчком језику: ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΕΝ Χ[ΡΙΣΤ]Ω [ΤΩ] [ΘΕΩ ΠΙΣΤΟΣ] ΚΡΑΛΕΣ Κ[ΑΙ] ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΠΑΣΙΣ ΣΕΡΒΙΑΣ Κ[ΑΙ] [ΠΑ]ΡΑΘΑΛΑΣΙΑΣ (сл. 6).[37] Исписан је у три реда, белом бојом, а и данас је релативно добро читљив. Делимично је страдао само први ред, па се делови с девоцијом [ΤΩ ΘΕΩ ΠΙΣΤΟΣ], после имена ΣΤΕΦΑΝΟΣ и почетног дела инвокације ΕΝ Χ[ΡΙΣΤ]Ω, не могу више ишчитати.

На супротној страни насликана је фигура анђела који испруженом руком ставља круну на главу српског владара. Он је означен као ΑΝΓ(ΕΛΟΣ) Κ(ΥΡΙΟ)Υ, а фигура се може видети само допола, док

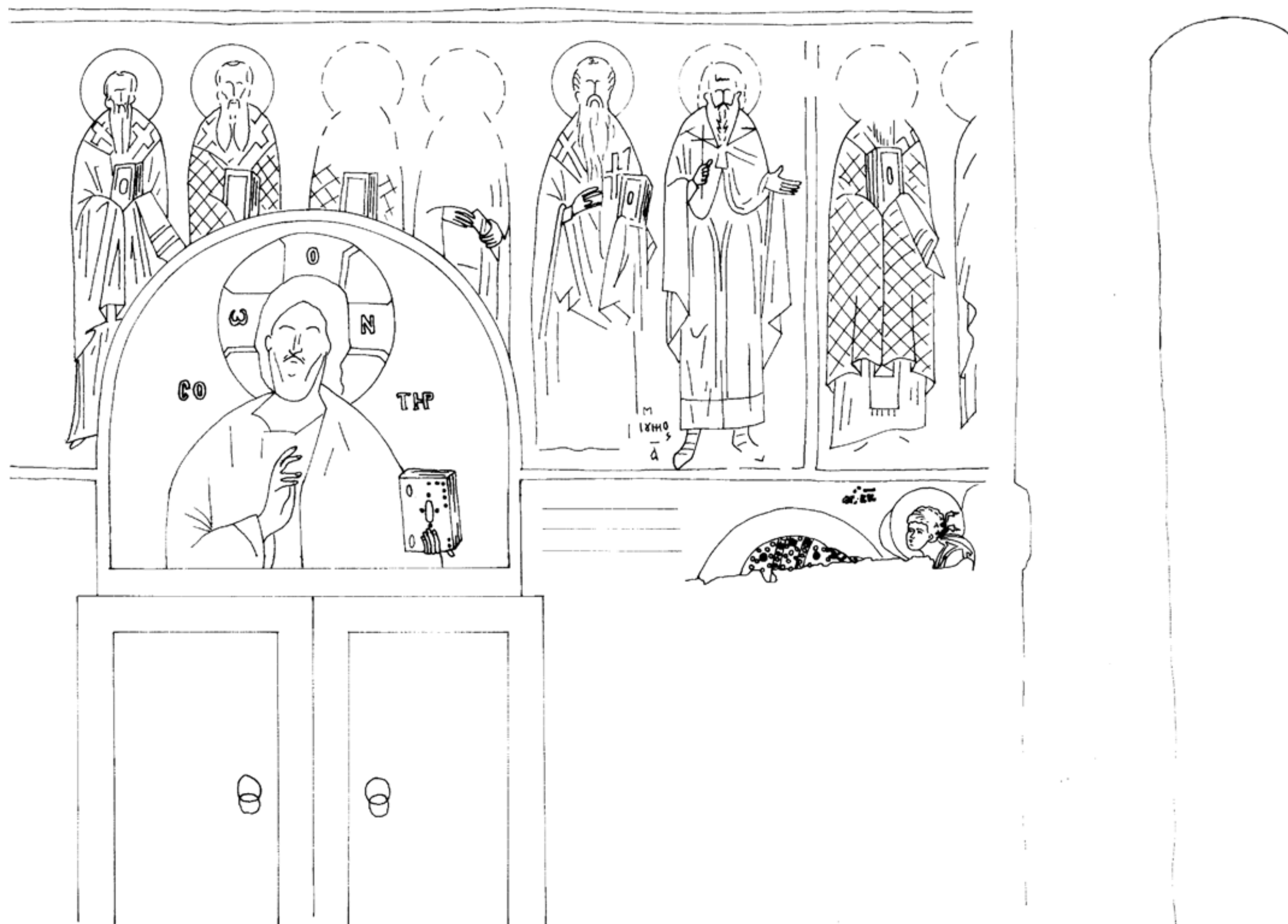
33 Архимандрит Антонин, *Поездка в Румелию*, Санктпетербург 1872, 335–336; С. Новаковић, *Српске старине по Македонији. Белешке с путовања архимандрита Антонина од год. 1865*, Споменик СКА IX, Београд 1891, 22; Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, 111; Иванов, *Български старини*, 67.

34 И неки од каснијих истраживача манастира Трескавца прихватили су овакву идентификацију оштећене владарске представе и живопис западног дела цркве датовали у време краља Милутина, cf. S. Radojčić, *Die Entstehung des Paläologensstils in der Malerei,* in: *Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongres*, München 1958, 29; З. Расолкоска-Николовска, *Фрески од календарот во манастирот Трескавац крај Прилеп*, Културно наследство II (1961) 46. Нешто касније С. Радојчић (*Старо српско сликарство*, 154–155) напустио је првобитно изнету хронологију и сликарство егзонартекса датовао у време цара Душана.

35 Хаџи-Васиљевић, *Прилеп и његова околина*, 89–90. В. Р. Петковић, после извесног колебања у вези с тим да ли је реч о Милутиновом или Душановом портрету [*Календар у старом живопису српском*, Старинар 1 (за 1922), 1923, 3], у делу *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа* (Београд 1950, 328) износи мишљење да је насликан пре лик Душанов него Милутинов. Г. Острогорски, *Аутократор и самодржац. Прилог за историју владалачке титулатуре у Византији и јужних Словена*, Глас СКА CLXIV (1935) 154, н. 2,на основу исписане титуле, сматра да се овај натпис односи на краља Стефана Душана.

36 Бабић, *Кој и кога бил ктитор*, 48–51; idem, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородично*, 38–39. В. Ј. Ђурић говори о портрету краља Душана и живопис у егзонартексу датује у време око 1340. године (*Византијске фреске*, 56).

37 Препис натписа доносимо по сопственом читању. Током теренских истраживања калкирали смо натпис јер је то било неопходно будући да су га претходни истраживачи објављивали с разликама у читању – Милюков, *op. cit.*, 111; Хаџи-Васиљевић, *op. cit.*, 85; Иванов, *op. cit.*, 67ā; где наводи да је реч о Душановом портрету: .



Сл. 8 Цртеж фресака на источном зиду средишњег дела спољашње припрате Трескавца, 1337/1338

је други део заклоњен касније дозиданим преградним зидом [38] (сл. 5, 7 и 8).

На видљивом делу владареве круне може се уочити метални полуобруч који, прелазећи преко темена, повезује предњи и задњи део обруча у основи круне. Упадљиво је да је изостављен попречни полуобруч, као и орфанос с врха круне, што је реткост у сликању инсигнија владара из XIV века. Видљиви део полуобруча украшен је бисерима и драгим камењем, као и капа од текстила. Круна је била облика камелавкиона и скромнија је од других познатих примера Душанове краљевске круне. [39] Фигура анђела Господњег целој слици даје нов и наглашено симболични смисао.

Својевремено је то била веома репрезентативна слика, која је приказивала стављање круне владару на главу, то јест његово крунисање. А. Грабар, је одавно, овакву иконографију владарске слике повезао са божанском инвеституром владара и одредио њено порекло у византијској уметности друге половине IX века. [40] Касније је К. Валтер проширио та истраживања сакупивши већи број примера и при том показавши да иконографија те теме води порекло из римске империјалне уметности и да је касније, у византиској царској иконографији, добила потпун облик и јаке идеолошке одреднице. [41] На многобројним примерима из IX–XV века запажа се да у том чину учествује Христос, који сам или посредством анђела ставља круну на главу владару, али постоје и примери у којима то чини рука Божија, Богородица или неки светитељ, заштитник и патрон. [42]

И тема владарске инвеституре у манастиру Трескавцу несумњиво је уобличена по узорима из византијске царске иконографије, али се, исто тако, на уму мора имати и чињеница да су поједини примери представа Божанске инвеституре владара у српском средњовековном сликарству познати још од времена краља Милутина. Краљ Милутин је, као ктитор, пред крај живота насликан на тај начин у цркви манастира Грачанице; он у рукама држи модел цркве, а над њим је анђео Господњи који слеће

[38] Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство*, 113, сл.36

[39] Могу се запазити извесне сличности с круном краља Милутина из Нагоричина, где такође није представљен попречни полуобруч који затвара круну, а није насликан ни орфанос, v. Ђурић, *Три догађаја*, 68, сл. 1. Велику сличност, готово потпуну подударност, показује круна краља Душана на његовој представи у Добруну (1343), cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 143–144, сл. 26..

[40] A. Grabar, *L'emperuer dans l'art byzantin*, Paris 1971, 72, 113.

[41] Ch. Walter, *The Iconographical Source for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 186–196.

[42] Grabar, *op. cit.*, 112–122; J. Beckwith, *The Art of Constaninopol*, London 1961, fig. 80, 101, 122, 135, 151; I. Sratharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 7–8, 11, 14, 46, 62, 66, 70; Walter, *op. cit.*, 188–196. Многобројни су примери византијског новца на којем је представљен мотив божанског крунисања василевса. То је посебно уочљиво на новцу првих владара из династије Палеолога, v. Bendall - Donald, *The Later Paleologan Coinage, 1282–1453*; Ph. Grierson, *Byzantin Coins*, London 1982.

носећи круну што ју је послао Христос Емануил.[43] У истој цркви краљ Милутин је у Лози Немањића представљен још једном како од Христа, посредством анђела, прима благослов и инсигније највише власти – круну и лорос.[44] Слична иконографија може се видети и на представи Лозе Немањића у припрати Пећке патријаршије (око 1330–1332). Два анђела, под Христовим благословом, носе владарске инсигније владарима који су насликани при врху Лозе –Стефану Дечанском и Душану.[45]

За наш рад важан је ктиторски портрет краља Милутина у Грачаници (1318/1321), где инвеститура најнепосредније показује божанско порекло инсигнија које српском краљу шаље сам Христос. У том смислу он најнепосредније претходи портрету краља Душана у Трескавцу и сведочи о томе да су у Србији почетком XIV века била прихваћена ромејска схватања порекла највише власти по обрасцу византијске владарске идеологије.[46] Инвеститура владара пак у склопу Лозе Немањића имала је сасвим одређену династичку симболику и била је у функцији наглашавања светородности династије, легитимитета и права наслеђивања престола, то јест преношења власти од Немање до последњег изданка те лозе, Милутина, односно Дечанског и Душана у Лози у Пећкој патријаршији. Сликањем представе Христа при врху Лозе стварала се непосредна алузија на божанско порекло власти.[47]

У манастиру Трескавцу слика Божанске инвеституре има сложенију идејну подлогу, са изнијансираним симболичним значењем. Христос је представљен као допојасна фигура у лунети над вратима која воде у наос цркве. Насликан је са затвореним јеванђељем и означен као η ΣΟΤΙΡ – Спаситељ (сл. 8). Христов благослов намењен је Душану, који је насликан испод те представе, у првој зони до улазних врата, чиме је исказана идеја о томе да је круна, најважнија владарска инсигнија у средњем веку, небеског, божанског порекла и да је добијена од самог Исуса Христа, врховног небеског сизерена.[48]

Једно од непосредних надахнућа при уобличавању теме симболичне инвеституре владарском круном, како су показали К. Валтер и В. Ј. Ђурић, били су стихови 20 (21) псалма, којим се прославља царска власт: „Господе! с твоје се силе весели цар … метнуо си му на главу вијенац од драгога камења." У илустрованим псалтирима из средине и друге половине XI века уз текст 20 (21) псалма сликано је крунисање или уздизање на штит старозаветних царева Језекије и Давида.[49] Позната минијатура свечане инвеституре цара Василија II насликана је такође у илустрованом псалтиру,[50] а уз бугарског цара Ивана Александра у Манасијевом летопису (1344/1345) приказан је пророк Давид са свитком на којем су исписани речи из поменутог псалма (сл. 9).[51]

Стихови 20 (21) псалма били су уткани у церемонијал свечаног крунисања византијских василевса – њих је кроз молитву изговарао цариградски патријарх.[52]

Сматрамо да симболична инвеститура краља Душана из Трескавца није обележавала или евоцирала чин његовог крунисања при преузимању највише власти, већ да је то победничка круна, то јест *coro-*

---

[43] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 44–45; Dj. Bošković, *Deux „couronnes de vie" à Gračanica*, Seminarium Kondakovianum 11 (1940) 63–64; П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старинар, н. с., 18 (за 1967), 1968, 104–107; Walter, *op. cit.*, 183–185; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1989, 170–173; idem, *Сликарство у доба краља Милутина*, 57–60, сл. 20–21.

[44] У Грачаници је тема Божанске инвеституре била представљена и на пресликаним портретима краља Милутина и његовог сина Константина, сада видљивим само у контурама окерног цртежа. Изнад њих се налази допојасни лик Христа Емануила, који је првобитно у рукама имао две круне намењене краљу Милутину и принцу Константину, Милутиновом наследнику. О тим портретима опширно: Б. Тодић, *Краљ Милутин са сином Константином и родитељима монасима на фресци у Грачаници*, Саопштења 25 (1993) 7–23; idem, *Сликарство у доба краља Милутина*, 50–51, сл. 17. Има и другачијих предлога у вези са идентификацијом тих пресликаних фигура; Д. Војводић (*Укрштена дијадема и „торакион", две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, 260, н. 64) уверен је да је реч о представама Стефана Дечанског и савладара Душана.

[45] Радојчић, *op. cit.*, 48–50; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 140–141 (Ђурић), где је изнето да је Лоза Немањића настала око 1330; Д. Војводић (*op. cit.*, 263, н. 71) сматра да је Лоза Немањића насликана 1332/1333; cf. и idem, *Српски владарски портрети у Дуљеву*, Зограф 29 (2002–2003) 149.

[46] Има и другачијих мишљења: Ђ. Бошковић симболику ове представе доводи у везу с композицијом Страшног суда насликаном у припрати Грачанице, а круне које носе анђели поистовећује с крунама живота (*Deux „couronnes de vie" à Gračanica*, 63–64). И П. Мијовић повезује портрете краља Милутина и краљице Симониде с композицијом Страшног суда, за које сматра да чине целину (Мијовић, *Царска иконографија*, 106–107).

[47] Радојчић, *op. cit.*, 44–45, 48–50; Тодић, *Грачаница*, 173–178; *Пећка патријаршија*, 140–141 (Ђурић); Тодић, *Сликарство у доба краља Милутина*, 51–52; В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, in: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 67–78. Нешто је другачије тумачење Ј. Магловског, *Од бедара Немањиних. Прилог иконографији Лозе Немањића у Грачаници*, Зограф 28 (2001–2002) 102–109.

[48] Према византијском схватању о пореклу власти, које је од почетка XIV века било прихваћено и у Србији, владарске инсигније нису биле земаљског порекла, већ их је Господ слао својим изабраницима на земљи. Тако је и Константину Великом, првом хришћанском владару, круну донео анђео Господњи с неба, cf. Grabar, *op. cit.*, 111–112; Walter, *op. cit.*, 191–198.

[49] В. Ј. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (1984) 9–12; Walter, *op. cit.*, 188–190.

[50] Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, 20–26, fig. 6.

[51] И. Дуйчев, *Миниатюрите на Манасиевата летопис*, София 1962, 33.

[52] Grabar, *op. cit.*, 113, 116–117, 176–177; Valter, *op. cit.*, 199–200. Поједине иконографске целине из егзонартекса цркве манастира Трескавца у досадашњим проучавањима тумачени су утицајем псалама. То се пре свега односи на сликарство северозападне куполе, у којој је насликана композиција Небеског двора, то јест представе Христа Цара, Богородице Царице, цара Давида и светих ратника у савременој одећи с византијског двора. Та целина тумачена је стиховима 44/45 псалма, cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 154–155. П. Мијовић (*Царска иконографија* I, 107–113) сматра 44/45 псалам текстуалним предлошком целокупног сликарства у западном делу цркве, укључујући циклус Менолога и појединачне светитељске фигуре. Ц. Грозданов [*Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавац*, Културно наследство XII–XIII (1988) 5–12 (= *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 132–140] такође тумачи сликарство северозападне куполе утицајем 44/45 псалма, али указује и на утицај литургијских текстова

Сл. 9 Пророк Давид и буīарски цар Иван Александар. Рим, Библиоīека Ваīикана, cod. Slav. II, 1344/1345 (photo: И. Дуйчев)

na triumphalis, и да је у основи такве иконографије тријумфални владарски портрет краља Душана. На такав закључак наводе нас истраживања В. Ј. Ђурића, која су показала да се оваква иконографија представе владарске инвеституре у Византији, као и у неким околним земљама које су прихватиле владарску идеологију Византије, повремено користила у посебним приликама – при обележавању неког важног догађаја – то јест указивала је на добијену битку или неки други војни тријумф. [53]

У српском средњовековном сликарству сачувало се неколико представа с таквом иконографијом, то јест представа симболичне инвеституре владара на којима се може препознати утицај савремених збивања.

Око 1343–1345. године краљ Душан насликан је на западној фасади цркве полошког манастира, задужбине свог рођака Јована Драгушина и деспотице Марије, мајке Јована Драгушина; краља крунише Христос Емануил, а анђео Господњи предаје му мач (сл. 10). [54] Та тријумфална слика, која је објединила теме Божанске инвеституре и божанског наоружавања владара, настала је у годинама великих освајања византијских територија, када су се границе српске средњовековне државе знатно прошириле према југу. [55]

Сачувана су још два тријумфална портрета српских владара с почетка XV века. То су портрети деспота Стефана Лазаревића. Старији је настао негде око 1405. у манастиру Љубостињи; реч је о младом деспоту кога један анђео крунише, док му други предаје мач (сл. 11). Много репрезентативнији портрет насликан је у манастиру Ресави, а настао је после деспотових победа и успеха у борби с Турцима (сл. 12). [56]

Имајући у виду те примере и прихватајући предложена тумачења њихове садржине, уверени смо у то да и композиција из манастира Трескавца има тријумфалну симболику и да је настала као алузија на неки важан догађај, највероватније после извојеване победе у рату с Византијом.

Ако размотримо збивања која су обележила прве године Душанове владавине, као и могућност да су она условила настанак слике тријумфалног карактера, можемо доћи до одговора на суштинска питања у вези с појавом такве симболичне композиције.

Из историјских извора познато је колико је био драматичан и буран Душанов долазак на српски престо средином 1331. [57] године. Одмах по ступању на престо, 1332. године, Душан је морао да ратује и да сређује унутрашње прилике у области Зете и северне Албаније, где се побунила његова властела. Исте године он је решавао и деликатан наслеђени проблем с Дубровачком републиком око стонског приморја, а с босанском државом спор око хумске земље. Те проблеме решио је дипломатским путем и преговорима које је окончао почетком 1333. Све што је Душан чинио на западним границама земље, па чак и препуштање дела државне територије, имало је за циљ сређивање прилика у земљи како би могао да се окрене припремама за продор на југ, ка византијским земљама. [58]

Већ 1332. године Душан је, после краткотрајног, али силовитог продора на југ, у област Стримона и Халкидике, освојио Струмицу. [59] Главна офанзива уследила је тек 1334. године, после великих припрема и изненадне појаве и помоћи Сиргијана, угледног и утицајног пребега из Византије. С њим је Душан у лето 1334. повео велику офанзиву и у кратком периоду освојио знатан део византијских територија с неколико веома важних градова, као што су Прилеп и Охрид. [60]

После прекида офанзиве због Сиргијанове погибије Душан је крајем августа 1334. склопио мир с византијским царем Андроником III. Задржао је Прилеп и нека друга мања утврђења у Пелагонији и Железнецу, као и Охрид. То су била веома значајна освајања. Душан је добио Прилеп, стратешки важно утврђење, и Охрид, седиште старе аутокефалне Охридске архиепископије. [61]

---

[53] В. Ј. Ђурић, *Три доīађаја у срīској држави XIV века и њихов одјек у сликарсīву*, ЗЛУМС 4 (1968) 67–72; idem, *Нови Исус Навин*, 12–15.

[54] Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски ūорīреīи у Полошком I*, Зограф 14 (1982) 62–64, сл. 1–2. Ђурић, *Нови Исус Навин*, 10, 15.

[55] Ђурић, *Нови Исус Навин*, 10, 15; Грозданов, Ћорнаков, *op. cit.*, 62–63.

[56] Ђурић, *op. cit.*, 11, 15; Д. Војводић, *Владарски ūорīреīи срīских десūоīа*, in: *Манасīир Ресава. Историја и умеīносī*, Деспотовац 1995, 65–95, нарочито 88–94.

[57] ИСН I, Београд 1982, 508–510 (Б. Ферјанчић).

[58] *Ibid*., 511–514.

[59] *Ibid*., 513, н. 7.

[60] *Ibid*., 514; ВИИНЈ VI, Београд 1986, 215– 220, 340–347 (Ћирковић). О томе да се овај поход, силовит и добро припремљен, завршио средином августа 1334. говори и чињеница да је Душан средином маја био у централним областима своје државе и да је 19. маја 1334. издао Дубровчанима повељу у Добришту у близини Призрена. Досад ова повеља није узимана у обзир када се говорило о почетку похода (F. Miklosich, *Monumenta Serbica*, Viennae 1858, 107–109; Љ. Стојановић, *Сīаре срīске ūовеље и ūисма* I, Београд – Ср. Карловци 1929, 53–54, бр. 55).

[61] ИСН I, 514; ВИИНЈ VI, 345–346, н. 158 (Ћирковић).

Сл. 10 Цртеж фресака у горњој зони западне фасаде цркве Светог Ђорђа у Полошком, 1343-1345 (цртеж Н. Цонев)

Пошто је сазнао да српски краљ ратује далеко на југу, угарски краљ Карло Роберт прешао је током јесени 1334. Саву и угрозио северне делове српске државе. Чим је за то сазнао, Душан је пошао ка северним границама, где је остао негде до пролећа 1335.[62] Наредне, 1336. године још једном се, у миру и пријатељству, састао с византијским царем Андроником III.[63]

У том периоду мира, након несигурних ратних година, Душан је манастиру Трескавцу издао повељу која носи годину 1335/1336,[64] а вероватно је

[62] Ј. Калић-Мијушковић, *Београд у средњем веку*, Београд 1967, 69–74; ИСН I, 514–515 (Ферјанчић); наведени аутори сматрају да се угарски напад збио у пролеће и лето 1335. С. Ћирковић (ВИИНЈ VI, 346–347, н. 161–163), међутим, те догађаје датује у јесен и зиму 1334/1335, на основу савремених угарских повеља издатих у том периоду. Сматрамо да је аутор сасвим у праву и када допушта могућност да је Душан вест о угарском нападу примио док се налазио на византијској територији.

[63] ИСН I, 515 (Ферјанчић); ВИИНЈ VI, 350–353, н. 167–170 (Ћирковић); idem, *О састанцима цара Андроника III и краља Стефана Душана*, ЗРВИ 29–30 (1991) 205–211.

[64] На крају повеље записано је: Сии хрисовоуль написа се во лѣто ϛωμд, индикто .г.. Години ϛωμд (6844 = 1335/1336) одговара четврти индикт, који је у повељи означен као индикт трећи. У последњем издању повеље Л. Славева и В. Мошин (*Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавац*, 75–76) после извесног колебања око године издавања повеље, занемарујући јасно написану годину 6844 (1335/1336), поверење поклањају индикту трећем и на основу тога наводе да је година издавања повеље 6843 (1334/1335). На крају закључују да је Душан одмах након склапања мировног споразума са Андроником III (26. августа 1334), већ почетком септембра, издао повељу манастиру Трескавцу. Но, како се видело из досадашње анализе, Душан тада није могао да изда повељу јер се налазио далеко на југу, у близини Солуна и, као што је у претходној напомени речено, веома је вероватно да је вест о нападу Мађара примио док је био

Сл. 11 Десйош Сшефан Лазаревић. Црква Усйења Боїородице у манасширу Љубосшињи, око 1405.

одмах, у знак захвалности пресветој Богородици Трескавачкој за успехе и победе које је остварио, доградио западни део цркве. Украсио га је сликарством које је – због програма и тематике – изузетна појава у том времену.

У светлу наведених сазнања владарски портрет који се налази у том делу цркве добија прави смисао. Душан је само после великих победа и успеха у рату с Византијом могао себе да представи на слици која има све одлике тријумфалне иконографије. Он је Божији изабраник који Божијом вољом и помоћи побеђује противника. Победоносну круну (*corona triumphalis*) добија од Христа, свог небеског сизерена, посредством анђела Господњег.

Тријумф у рату с Византијом имао је одјека у првој повељи краља Душана за манастир Трескавац. С. Новаковић, који је први издао повељу радећи на самом оригиналу, навео је да је више од половине повеље заузимала аренга и да је она, по садржини, била красноречива похвала Богородици.[65] Нажалост, С. Новаковић није објавио готово ништа од тог дела повеље, па смо лишени важних сазнања о њеној духовној садржини и краљевим побудама, вероватно израженим у ученој и богословски лепо сроченој аренги која је била слово захвалности Богородици за помоћ у завршеном рату.[66] Аутор започиње експозицијом, у којој се говори о освајању Прилепа, што је исто тако значајно јер је то био непосредан мотив за издавање повеље, као и за отпочињање градитељских и сликарских радова у манастиру који су довели и до стварања ктиторске композиције краља Душана.[67]

Обичај да се подижу или обнављају цркве после неког војног успеха био је распростањен у средњем веку. Душан је за своју ктиторску делатност непосредне узоре могао имати у Стефану Немањи, оснивачу династије, који је у знак захвалности после победе над браћом и Византинцима код Пантина 1171. над градом Расом изградио цркву посвећену светом Ђорђу.[68] И краљ Милутин, његов деда, после победе одреда српске војске над Турцима у Анадолији 1313, у славу светог Ђорђа обновио је цркву посвећену том светитељу у Старом Нагоричину.[69] Краљ Стефан Дечански, његов отац, након велике победе над Бугарима код Велбужда 9. септембра 1330. обновио је и даривао цркву Светог Николе у Мраци, а на месту крај Велбужда на којем се одиграла битка подигао је у знак захвалности цркву Христа Спаса – Спасовицу.[70]

О томе колико је ово схватање било проширено и прихваћено у земљама византијског културно-

на византијској територији, као и да је одмах након саветовања са својом властелом пошао на север у сусрет Мађарима и тамо остао све до пролећа следеће године. С друге стране, веома је ризично и методолошки крајње неоправдано мењати тачно исписане године у историјским документима и потпуно поверење поклањати индикту, нарочито с обзиром на то што је већ одавно уочено да је управо индикт најчешће исписиван погрешно. То је на основу обимне историјске грађе давно приметио Љ. Стојановић (*Сшари срйски зайиси и нашйиси* VI, Београд 1926, 197). У новије време о питању индикта као непоуздане хронолошке одреднице писали су М. Марковић и В. Тејлор Хостетер, *Прилої хронолоїији їрадње и осликавања хиландарскої кашоликона*, н. 31–32, 36.

[65] С. Новаковић, *Два йрилоїа к срйским сшаринама*, Гласник СУД XLI (1875) 358.

[66] Аренга прве повеље Трескавцу по дужини, то јест наративности, приближава се великим аренгама оснивачких повеља за Бањску, Дечане и Свете арханђеле код Призрена (Славева, Мошин, *op. cit.*, 69). У погледу садржине и исказивања захвалности Богородици, као непосредна аналогија важна је повеља краља Душана манастиру Свете Богородице Перивлепте у Охриду издата с јесени 1345, а у којој се краљ захваљује Богородици што га је спасла болести и помогла му да освоји грчке градове, а самим тим постао је наследник великих и светих грчких царева у власти над градом Охридом (А. Соловјев, *Одабрани сйоменици срйскої йрава средњеї века*, Београд 1925, 127–128, бр. 64; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеолоїија Немањића*, Београд 1997, 86). Као добар пример за то колико су аренге повеља могле бити обогаћиване додацима богословске и поетске садржине може послужити аренга Душанове повеље за манастир Свете Богородице Хтетовске из 1343/1345 – први део аренге заправо су прерађени стихови дванаестог икоса Богородичиног акатиста (Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 252, н. 252).

[67] **„Азь же Стефань краль вьсеѥ срьбьскыѥ и поморьскыѥ ꙁемлѥ иꙁволениѥмь и помоштию вьседрьжителѩ Господа Бога и прѣчистоую ѥго матере и молитвами светыхь моихь прѣродитель Сѵмеѡна и Савоу прѣѥмь грады довольны, надь ними же Грьци ѡбладахоу, прѣѥхь же и градь глаголемии Прилѣпь, идеже ѥсть монастырь прѣсветыѥ Богородице ѩже глаголѥмоѥ мѣсто Трѣскавьць, …“** (Славева, Мошин, *op. cit.*, 69)

[68] В. Ј. Ђурић, *Посвеша Немањиних задужбина и владарска идеолоїија*, in: *Сшуденица у црквеном живошу и исшорији срйскої народа*, Београд 1987, 17; idem, *Исшорија умешносши у средњем веку* I, Београд 1997, 57.

[69] Idem, *Три доїађаја*, 67–68; Тодић, *Сшаро Наїоричино*, 118–122; idem, *Сликарсшво у доба краља Милушина*, 55–56.

[70] Соловјев, *op. cit.*, 109, бр. 57; Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 168, н. 202; И. Ивановъ, *Северна Македония*, София 1906, 54–56, обр. 10; С. Ненадовић, *Архишекшура Сйасовице*, Зборник за заштиту споменика културе 19 (1968) 32, сл. 2–3, где аутор, чини се, с правом претпоставља да је изградњу цркве отпочео Дечански, а да ју је, због збивања с краја лета 1331. и промене на српском престолу, довршио и касније осликао Душан; Г. Бабић-Ђорђевић, *Исшорија умешносши у средњем веку* II, 1997, 61.

политичког круга можда најречитије говори пример бугарског цара Ивана Асена II, који је у знак захвалности због победе над епирским владаром Теодором Анђелом 1230. године подигао цркву Светих четрдесет севастијских мученика, јер се битка одиграла 9. марта, на њихов празник.[71]

Средином XIV века цар Иван Александар (1331–1371) је, након преузимања родопских утврђења од Византије 1344, постао нови ктитор бачковског манастира. Сазидао је отворен трем испред западног улаза у цркву костницу, а царев лик насликан је у веома репрезентатативној композицији симболичне владарске инвеституре.[72]

Но, конзерваторски радови на архитектури и живопису цркве Успења Богородице тек почињу. Уклањањем великог преградног зида који сада прекрива више од половине ове композиције откриће се првобитна целина, као и личности које су биле представљене поред Душана. Многа питања на која се сада не може одговорити, а што наша истраживања у великој мери ограничава, моћи ће се разматрати на одговарајући начин.

Ипак, нека питања у вези с првобитним изгледом Душанове представе остаће заувек нерешена, јер је у том делу слике старији слој живописа потпуно пропао. Једно од тих важних питања било би да ли је Душан, поред победничке круне, добијао и мач, исто тако важну инсигнију средњовековних владара, што би се, с обзиром на карактер слике, могло очекивати. Већина примера слика инвеституре владара круном, како у Византији тако и у средњовековној Србији, а и у Бугарској, поред инвеституре круном, показује и божанско наоружавање владара.[73] Није искључено да је анђео Господњи, који десном руком полаже круну на Душанову главу, у левој носио ту важну инсигнију – победнички мач.[74]

Сл. 12 Десӣоӣ Сӣефан Лазаревић. Црква Св. Тројице у манасӣиру Ресави, до 1418

Друго важно питање јесте да ли су се на композицији у Трескавцу укрштале две иконографске традиције, то јест да ли је владар победилац који од Христа добија тријумфалну круну истовремено владар ктитор, који при том узвраћа дар приносећи модел цркве патрону – Богородици Трескавачкој. То је врло извесно јер је Душан доградио западни део цркве и украсио га фрескама, а све је то имало подстицаја у великој победи над Византијом лета 1334. Требало је да манастир Трескавац буде меморијални споменик подигнут у славу тог догађаја.[75]

[71] Ктиторски натпис урезан на један стуб у наосу цркве објавио је и коментарисао П. Успенский, *О древностях іорода Тырнова*, Известия Русского археологического института в Константинополе, Т. VII/1, София 1901, 6–7, т. 5; В. Златарский, *История на Бълїарскаѿа държава ӣрез средниѿе векове* 3, София 1994, 341–342. Приближно истих година, после битке на Клокотници, у пећинској цркви Светог арханђела Михаила у Иванову настао је портрет Ивана Асена II коме Христос ставља на главу победничку круну, cf. Л. Мавродинова, *Сѿенописи оѿ времеѿо на цар Иван Асен II ӣри Иваново*, Искуство 9 (1976) 8–9.

[72] Е. Бакалова, *Бачковскаѿа косѿница*, София 1977, 157–167, сл. 131; eadem, *Кѿиѿорскиѿе ӣорѿреѿи на цар Иван Александър, каѿо израз на ӣолиѿическаѿа и релиїиознаѿа идеолоїия на еӣохаѿа*, Проблеми на изкуството 4 (1985) 49–50.

[73] Представа цара Василија II у Псалтиру из Венеције (Spatharakis, *The Portrait in Byzantin illuminated Manuscripts*, 20–26, fig. 6), представа цара Ивана Александра на минијатури Манасијевог летописа (Дујчев, *op. cit.*, сл. 33), представа краља Душана у Полошком (Грозданов, Ћорнаков, *op. cit.*, 61–62, сл. 1–2; Ђурић, *Нови Исус Навин*, 10, сл. 4), представе деспота Стефана Лазаревића у Љубостињи и Ресави (Ђурић, *op. cit.*, 11, сл. 5–7; Војводић, *Владарски ӣорѿреѿи срӣских десӣоѿа*, 68–79; Тодић, *Манасѿир Ресава*, 100–104, сл. 83–84).

[74] Такав је пример лик цара Ивана Александра у Манасијевом летопису: на минијатури је приказан анђео који цара истовремено крунише и наоружава (Дујчев, *op. cit.*, сл. 33). Идеја о божанском пореклу те инсигније проналази се у повељи манастиру Хиландару од 18. јануара 1349 (1354), у којој Душан понавља да су му, као некад Константину Великом, захваљујући молитвама и благослову светих прародитеља, додељене свете инсигније победиоца – крст од руке Господње и мач из руке анђеоске (Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 163).

[75] Тако је представљен краљ Милутин у Нагоричину: из руке светог Ђорђа, патрона цркве, он прима мач, док му дар узвраћа приносећи му истовремено модел цркве (Ђурић, *Три доїађаја*, 67–68, 76; Тодић, *Сѿаро Наїоричино*, 120–122; idem, *Сликарсѿво у доба краља Милуѿина*, 55–56). Много је репрезентативнија представа деспота Стефана Лазаревића у ктиторској композицији у манастиру Манасији: деспот приноси модел цркве Светој Тројици, а анђели Господњи га крунишу и наоружавају (Ђурић, *Нови Исус Навин*, 11–13, сл. 6–7; Војводић, *op. cit.*, 73–75, сл. 5; Тодић, *Манасѿир Ресава*, 100–104).

Представа краља Душана у манастиру Трескавцу припадала би најранијим из времена његове самодржавне владавине (1331–1355). Пошто у првој Душановој повељи у експозицији нема готово никаквих података о градитељским и сликарским активностима – а није искључено, ако је до тога заиста дошло у време издавања повеље, да је то било записано у великој аренги чија нам је садржина непозната – смемо претпоставити да је дограђивање западног дела цркве и његово осликавање започето након издавања повеље, најраније 1336, а да је довршено следеће 1337, односно 1338. године, када су настале фреске у том делу цркве. Потребно је такође имати у виду да то није био неки велики градитељски подухват, јер је Душан само затворио (сазидао) прилазе отвореног трема и на његовим јужним и северним угловима подигао куполе. Те промене данас се јасно могу видети на јужној и западној фасади цркве.

Из приближно истих година потичу портрети краља Душана и краљице Јелене у припрати Богородичине цркве у Кучевишту. Душан и Јелена насликани су без сина, младог Уроша, а ти портрети датују се најкасније до 1337 године.[76]

Након уклањања великог преградног зида, верујемо, биће јасно како је првобитно изгледала ктиторска композиција, као и то да ли су поред Душана били насликани краљица Јелена и млади Урош, на основу чега би се прецизније одредило време настанка представе, а самим тим и целокупног сликарства у припрати.

Душанова титула исписана крај његовог лика не може бити од веће користи јер понавља традиционални облик из времена краљевства и даје само шире хронолошке оквире – септембар 1331, време Душановог ступања на престо (односно лето 1334, време освајања Прилепа), и крај марта 1343, када долази до промене у исписивању владалачке титуле јер се у њој почињу помињати грчке стране, грчке земље, честник греком.[77]

Композиција из манастира Трескавца сведочи о томе колико су византијски иконографски обрасци, а тиме и византијска владарска идеологија, били прихваћени у српској средњовековној држави средином XIV века и како су њима исказиване сложене идеје подстакнуте савременим историјским догађајима. На овом свом можда најранијем портрету краљ Душан је, после остварене велике победе и стицања моћи, јасно указао на све битне одреднице своје државничке политике и зацртао пут који га је за десетак година довео до највеће славе и узимања царске титуле.

[76] Ђурић, *Византијске фреске*, 55–56; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (1981) 83; З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (1984) 42–45. Према недавно изнетој тези Д. Војводића (*Укрштена дијадема и „торакион*“, 263), портрет краља Душана из Лозе Немањића у Пећкој патријаршији најстарији је портрет из времена његове самодржавне владавине, настао око 1332. године.

[77] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византиских градова*, ЗРВИ 4, (1956) 9-10. У новије време о питању промене у Душановој краљевској титули као важној хронолошкој одредници писао је Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова (прилог хронологији лесновских фресака)*, ЗРВИ 38 (1999–2000) 373–383, нарочито 376–378, н. 20 (са свом старијом литературом).

The Portraits of Byzantine and Serbian Rulers in the Monastery of Treskavac

Sašo Cvetkovski

Testimony of the almost 800 year-long history of the monastery of Treskavac, one of the great monastic and spiritual centres of the Ohrid archbishopric, in addition to historical sources, chrysobulls, manuscripts, inscriptions, and monastery records, lies in the presentations of historical personalities on the walls of the monastery's Church of the Dormition of the Virgin. In terms of importance, among them, one may single out the images of Byzantine emperors and the Serbian king, Stefan Dušan.

The Byzantine Emperors

Some time towards the end of the XIX century, an interesting composition was painted on a new layer of fresco plaster in the big lunette above the monastery's entrance. It was completely inspired by Byzantine iconographic models. It depicts the Mother of God crowning two magnificently dressed rulers with their arms raised, pointing to her. This composition would not draw any particular attention were it not for the inscriptions next to the images of the rulers, revealing that they were the Byzantine emperors Andronicus II and Michael IX Palaeologue. In the inscriptions next to their images are their full titles in expanded form, with the dynastic surname ΚΟΜΝΗΝΟΣ. Such titles are written beside the preserved portraits of Andronicus II [Apollonia (around 1281/1282), the Monemvasia Chrysobull (1301) and the Kanina Chrysobull (1307)], on the coins from the times of the co-rulers (1294-1320) and in the signatures on the chrysobulls issued up to 1316. After that year, in the intitulations written out beside the portraits of the said rulers, on coins and, what is of special significance, in the chrysobulls as well, the dynastic surname ΚΟΜΝΗΝΟΣ. does not appear [the portrait of Andronicus II in the monastery of Hilandar (1321),

the portrait in the manuscript of Georgios Pachimeres' Histories (Cod. monacensic. gr. 442), which came into being by 1354].

This concurrence of intitulations written out beside the images of Andronicus II and Michael IX in the monastery of Treskavac, with the ones next to the preserved portraits of these Byzantine emperors that were painted towards the end of the XIII century and in the first decades of the XIV century, as well as in the signatures on the chrysobulls of both these rulers from the time of their co-rulership (1294-1320), points to the fact that the zographs, who repeated this composition towards the end of the XIX century, worked on the basis of the original paintings from the beginning of the XIV century. Only this can explain the mention of the authentic titles and the inscription of the title autokrator beside the portrait of Michael IX, thereby emphasising the special relations of the co-rulership of Andronicus and Michael Palaeologue.

In our research on the portraits in the monastery of Treskavac, we paid particular attention to the presentation of Michael IX because it was one of the rare portraits of this ruler painted during his lifetime, and during his co-rulership with his father. Maximos Planudes, in his description of a monastery in Constantinople, mentions that there were paintings of Andronicus II and Michael IX above the entrance door beside Christ, the Mother of God and two saints.

The image of Michael IX in the Treskavac monastery is important for determining the period when the rulers' portraits appeared in the Church of the Dormition of the Virgin. The terminus post quem was May 1294, the time of the coronation of Michael IX as co-ruler, and his acquisition of the right to the title autokrator, which was mentioned in the inscription in Treskavac. The terminus ante quem was October 1320, when Michael IX died. However, if one considers the events towards the end of the XIII century and in the initial decades of the XIV century, as well as some of the results of our analysis, it is possible to establish a more precise chronology. First of all, one should say that on the basis of diplomatic material, portraits and images on coins, it turns out that the period till 1316 was the time when the dynastic surname ΚΟΜΝΗΝΟΣ appeared in the intitulation of Andronicus II and Michael IX. On the other hand, we should emphasise that the painting of the Byzantine emperors in Treskavac, definitely preceded their activities as founders of the monastery, which means that they were painted after acquiring the rights of founders. This could have happened only after 1309/1310, when Byzantium and Serbia were on friendly terms. We believe that this was roughly the same time when King Milutin also made rich donations to Treskavac, as his biographer Danilo II described.

The triumphal portrait of King Dušan

On the eastern wall of the narthex, traces of the original frescoes from the mid-XIV century have been preserved in the lowest zone, right beside the door leading to the church nave. They belong to a composition of the founders, which has a complex content.

Of what was once the ruler's figure, one can only make out parts of the crown and the nimbus, as well as the figure of an angel of the Lord, placing a crown on the head of the ruler. On the other side, there is a preserved inscription, containing the title of King Stefan Dušan in the traditional form characteristic of the time of the kingdom (1331-1343). It is written in Greek, and is the earliest surviving example of such a title, when referring to Dušan's portraits from the period of his autocracy.

The figure of the angel of the Lord gives a heightened symbolic significance to the whole picture, and actually defines it as a picture of the divine investiture of King Dušan. The iconography of divine investiture, among other things, was meant to highlight his victories in war and his military successes, in general. King Dušan was represented twice, receiving the insignia of the highest authority from his heavenly suzerain, Christ - the crown and the sword - after his great victories over Byzantium. He was first depicted in this way, in Treskavac, after seizing Prilep and Ohrid in the summer of 1334, and then in Pološko some ten years later, in 1343, following his conquest of vast territories, thereby expanding the Serbian state far to the south.

To celebrate those events, King Dušan assumed the activities of a ktetor in the monastery of Treskavac and added the western part of the church with two lateral domes, which most probably occurred in 1336-1338.

Плаштаница скопског митрополита Јована у ризници манастира Хиландара

Јанко Радовановић

UDK: 271.2-525.7č746.3.033 (495.631 Hilandar)"13"

Везена плаштаница скопског митрополита Јована из 1346–1348. најстарија је сачувана плаштаница у српској уметности, јединствена по лепоти и исказаној богословској учености. У њеном средишту приказано је Полагање Христа у гроб, а око те сцене распоређени су четрнаест Великих празника и Служење Свете литургије, у којем, уз највеће црквене учитеље, учествује митрополит Јован, држећи свитак с почетним речима заамвоне молитве. Осим детаљног описа хиландарске плаштанице, у раду се тумачи идејна повезаност њеног средишњег поља с додатим околним тракама у светлу личности њеног дародавца и историјских прилика у којима је плаштаница настала.

Једна од најстаријих и најлепших сачуваних српских плаштаница јесте плаштаница скопског митрополита Јована (126 × 198 cm). За разлику од других средњовековних плаштаница, она се састоји из два дела: средишњег и накнадно додате широке траке која је уоквирује са свих страна. Лазар Мирковић[1] и Добрила Стојановић[2] писали су о овој плаштаници на основу фотографија, али ниједан српски научник досад није дао подробан опис свих композиција и ликова, без чега се о њој не може поуздано судити. Габријел Мије је делимично описао хиландарску плаштаницу, сврставши је у групу коју чине: охридска плаштаница византијског цара Андроника II Палеолога (1282–1328) и плаштаница из манастира Бачкова које се чувају у Народном музеју у Софији, као и оне из Музеја цркве Светог Марка у Венецији и Музеја Викторије и Алберта у Лондону.[3] Исто тако, нико није подробно расправљао о иконографији ове плаштанице нити о идејној повезаности њеног централног дела с накнадно додатом траком. Да би се могло детаљно говорити о идејном смислу Јованове плаштанице, прво ју је потребно описати.

Средишњи део плаштанице везен је на црвеном дамасту (атласу) позлаћеном и посребреном жицом и концем. У средини је натпис: † **НАДЬГРОБНОѤ РИДАНИѤ** (речи из погребног икоса који се завршава са *алилуја*).[4] Христос (І͠С Х͠С) лежи на каменој плочи, испод које су, као на небу, три пара престола (анђеоских чинова) са по два спојена круга и крилима, украшена ситним црвеним везом. Христово лице везено је концем боје слонове кости. Дуга коса и брада извезене су концем у две боје: светлокестењастим и тамнокестењастим. Христове очи су затворене. На грудима су извезене кестењасте и зелене линије. Исте боје су и ивице око руку и прстију. Руке и ноге су извезене концем боје слонове кости. Ране на рукама и ногама од клинаца којима су оне биле прободене приликом распећа су црвене. Доња ивица десне ноге и тела везена је концем кестењасте, а горња ивица концем зелене боје. Црно платно (перизома) на Христовим бедрима извезено је дебелом жицом, док су набори извезени златном жицом.

Ивица Христовог нимба, као и ивице крста у њему, украшена је белим концем, којим није везено на дамасту, већ је конац причвршћен за дамаст и ушивен. Крстасти нимб извезен је златном жицом, бодом рибље кости. Крст је украшен везеним кружићима плаве, црвене и зелене боје, с три нешто већа квадратића. Површина нимба између кракова крста извезна је златном жицом. Доња ивица, испод многооких херувима, извезена је тамнозеленом жицом, а изнад Христа тамноплавом. Изнад Христове главе и руку приказана су два анђела у лету; поред њих је натпис: **АГГЕЛ К͠Ѵ**. Они плачу и у рукама држе платно за брисање суза. Анђели припадају небу. Лице им је извезено концем боје слонове кости, а коса светлокестењастим концем. Њихова крила и одећа везени су златном жицом; набори су код првог изведени тамнозеленим, а код другог тамноплавим концем.

На горњем десном делу плаштанице представљена су три анђела, обучена у стихаре везене сребрном жицом. Они служе чинодејствујући над одром Спаситеља. Поред ореола сваког анђела је натпис: **О АГІОС**. Анђели у рукама држе по рипиду с приказом шестокрилих серафима извезених злат-

[1] Л. Мирковић, *Две српске плаштанице из XIV столећа у Хиландару*, Гласник Скопског научног друштва 10 (1932) 113–120; idem, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 16–18, т. V, сл. 1.

[2] Д. Стојановић, *Уметнички вез код Срба*, Београд 1959, 42; eadem, *Вез*, in: *Историја примењене уметности код Срба I. Средњовековна Србија*, Београд 1977, 324, сл. 5.

[3] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin* II, Paris 1947, 95–99, pl. CLXXXIII, CXCIX, CCIII, CCV–CCXI.

[4] Cf. Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 16.

Сл. 1. Манастир Хиландар, Плаштаница скопског митрополита Јована 1346–1348. године (сви снимци су преузети из књиге G. Millet, Broderies religieuses de stile byzantin II, Paris 1947, pl. CLXXXIII, CCV–CCXI)

ним и сребрним концем жицом. Лица анђела везена су кестењастим концем светлијег и тамнијег тона. У коси имају плаве траке. Нимбови и крила анђела везени су златном жицом. Анђели су обучени у беле стихаре и на раменима имају ораре. Орар првог анђела извезен је златом и на њему се налази натпис: **АГІОС АГІОС**; везен је црним концем. Код другог анђела орар је плаве боје, с натписом: † **АГІОС**. Орар трећег анђела је црн, с натписом везеним сребрном жицом: **АГІОС АГІОС**. Поред анђела који плачу и анђела који држе рипиде извезено је златном жицом десет звезда.

У четири угла средњег дела плаштанице (на површинама у облику четвртине круга) извезени су символи јеванђелиста који држе јеванђеља. Из сегмента неба, чије су ивице везене сребрном жицом, излазе зраци. Ореоли символа јеванђелиста везени су златном жицом, као и јеванђеља, која су украшена концима зелене и црвене боје. У горњем левом углу приказан је орао (Јован), извезен златним, кестењастим и црвеним концем. У горњем десном углу је лик анђела (Матеј). Лице му је везено концем боје слонове кости, коса кестењастим, крила златном жицом, а хаљина је од зеленог позлаћеног конца. У доњем левом углу представљен је лав (Марко), извезен црвеним позлаћеним концем. Позадина је плава. У десном доњем углу плаштанице приказан је во (Лука),[5] извезен златном жицом. Рогови и позадина везени су сребрном жицом.

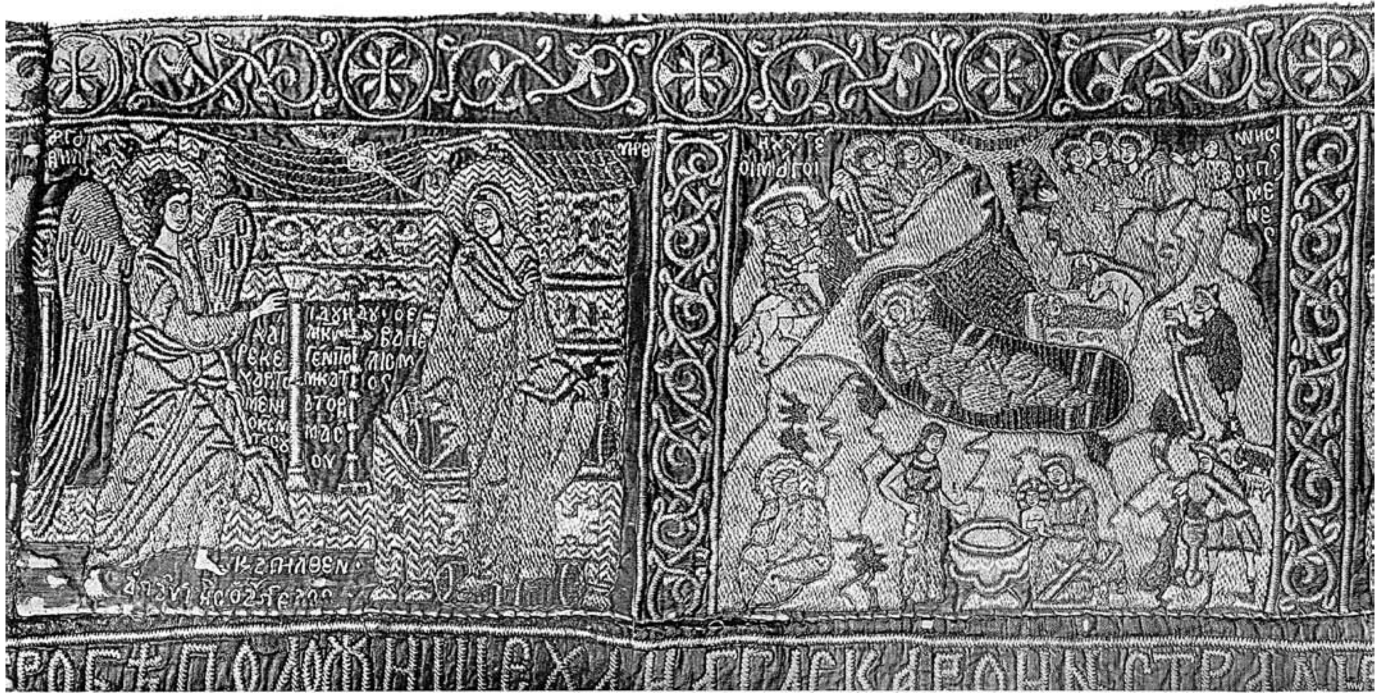
Испод Спаситељевог тела, камене плоче и многооких херувима златом је извезен текст: † **СТ҃Ы. Б҃ЖЕ. СТ҃Ы КРѢПКИ СТ҃Ы БЕСМ҃РТНИ ПОМ҃ЛѴИ НАС** †. То су речи песме која се пева на Светој литургији и на вечерњи на Велики петак. С леве стране плаштанице налази се текст: † **НБЬСНИѤ СИЛЫ ОѴДИВИШЕ СЕ СТРАХОМЬ МРТВА ТЕ [З]РЕЩЕ** † (статија, стих 169).[6] На горњој ивици је текст: **ЖИВОТЬ ВЬ ГРОБѢ ПОЛОЖИШЕ Х҃А И АГГ҃ЛСКА ВОИНЬСТВА ДИВЛѢХꙋ СЕ СЬХОЖЕНИѤ ЕГО СЛАВЕЩЕ** (статија, стих 1). **ꙋСНѴВЬ Х҃Е ИАКО ЛЬВЬ СТРАШЕНЬ НА ГРОБѢ** † (алузија на пророштво Јаковљево – Пост 49, 9). На доњој ивици плаштанице налази се посветни запис митрополита Јована: † **ПРЬВОПРѢСТОЛНИ СКОПЬСКИ СМѢРЕНЫ ІѠ҃ ДАРЬ ПРИНОШОѴ МОѤМОѴ ЖИꙁНОДАВЦОѴ** †.[7] *Цар спит* почиње на доњој ивици плаштанице, па се наставља на десној ивици: **Ц҃РЬ. СПИТЬ И М҃ЛЬЧИТЬ ВСА ꙁЕМЛИ НЬ АДЬ БДЕ...СЬМОѴЩАЕТ С(Е)** (сл. 1).

На накнадно додатој дамастној траци, сачињеној од четири дела која уоквиравају средишњи део плаштанице, приказана су два шестокрила серафима, Велики празници, међу којима су и два Богородичина (Рођење и Успење), и Служење Свете литургије. На *горњем делу* додате траке лево је прика-

[5] О символима јеванђелиста v. K. Wessel, *Evangelistensymbole*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, Stuttgart 1969, 507–516; *Lexikon der christlichen Iconographie* I, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1969, 696–697; *Lexikon für Theologie und Kirche* III, 1254–1255; *Lexikon des Mittel Alters* IV, München–Zürich 1987–1989, 138–140.

[6] О статијама: А. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей хранящихся в библиотеках православного Востока*, III, Петроград 1917, 464.

[7] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* VI, Срем. Карловци 1926, 9754.



Сл. 2. Плаштаница скопског митрополита Јована, Благовести и Рођење Христово

зан серафим са златом и сребром извезеним крилима; у рукама држи по рипиду извезену белим концем; поред њега су златом извезена слова ΑΓΙΟϹ. Лице му је везено концем боје слонове кости, а уста, очи и обрве везени су црвеним, кестењастим и зеленим концем. Испод серафима су два златом извезена крста. У десном делу додате траке приказан је серафим који је везен као и серафим на левом делу, с тим што је изнад њега седам пута исписана реч ΑΓΙΟϹ. И он у рукама држи рипиде које су везене белим концем. Испод серафима су два златом извезена крста.

Прва композиција Великих празника приказана на горњем делу плаштанице, на додатој траци, јесу *Благовести*.[8] Недостаје натпис за празник. С леве стране стоји архангел Гаврило (**О АРХ. ГАВРИИЛ**), који десном руком благосиља Богородицу, а у левој држи жезло. Обучен је у златну хаљину чији су набори везени кестењастим и плавим концем. Коса му је везена кестењастим концем (сл. 2). Испред архангела исписане су речи које је изговорио: ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΟΜΕΝΕ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΜΕΤΑ ΣΟΥ (Лк 1, 28). Између архангела и Богородице налазе се стуб и свећњак као символи Богородице: „Као светлосну светиљку која се појави у тами видимо Свету Деву… Радуј се, сјају незалазне светлости“,[9] „Радуј се, стубу девојаштва“,[10] „Радуј се, непоколебива куло цркве, радуј се, неразрушива тврђаво царства.“[11] Богородица је приказана како седи окренута архангелу. Обучена је у хаљине извезене златом, док су набори рађени плавом бојом. Богородица седи на два јастука извезена плавим и зеленим концем, а престо је од злата. На Богородицу из сегмента неба слеће Свети Дух у виду голуба. Иза Деве је зграда на две воде. Између два зида извезена је драперија зелене боје. Испред Богородице је текст: ΙΔΟΥ Η ΔΟΥΛΗ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΓΕΝΟΙΤΟ ΜΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΗΜΑ ΣΟΥ. ΚΑΙ ΑΠΗΛΘΕΝ ΑΠ ΑΥΤΗΣ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ (Лк 1, 38).

Друга композиција је *Рођење Христово* (Η ΧΥ ΓΕΝΝΗΣΙΣ).[12] Богородица (ΜΡ ΘΥ) лежи на постељи извезеној зеленим концем. Обучена је у златну хаљину. Десно, у јаслама, лежи дете Исус (ΙϹ ΧϹ), а поред њега су во и магарац. Пећина је извезена сребрном жицом. Из сегмента неба шире се три зрака светлости, од којих један пада на Христову главу. Лево и десно од пећине налази се пет анђела у златној одећи. С леве стране на композицији су маги (ΟΙ ΜΑΓΟΙ), који јашу на коњима да принесу дарове Спаситељу. С десне стране стоје пастири (ΟΙ ΠΙΜΕΝΕΣ) са штаповима и шеширима на главама; трећи пастир је на стени поред анђела; уз пастире су овце. Испод пећине једна жена држи Христа (ΙϹ ΧϹ) и спрема се да га окупа у суду с постољем. У левом делу стоји жена са судом у десној руци. Иза ње је забринути Јосиф, с десном руком на образу. Све личности, сем једног пастира, обучене су у одећу извезену златном жицом. Планина с дрвећем везена је сребрном жицом (сл. 2).

Трећа композиција је *Сретење Господње* (Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ).[13] У средини је приказан Часни престо – трпеза с књигом и свећњаком – везен златном и сребрном жицом. Изнад престола је киворij у којем виси кандило, извезен златном и сребрном жицом. С леве стране композиције је Богородица (ΜΡ ΘΥ) која држи малог Христа (ΙϹ ΧϹ). Обучена је у златну хаљину. Иза Богородице стоји праведни Јосиф (Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΣΗΦ Ο ΜΝΗΣΤΩΡ), који држи кавез с две

[8] Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, С. Петербург 1892, 31–72; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangelie aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 67–92; R. F. Taft, A. W. Carr, *Annunciation*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991 (даље: ODB) 106–107.

[9] *Акатист Пресветој Богородици*, икос 11.

[10] *Ibid*., икос 10.

[11] *Ibid*., икос 11.

[12] Покровский, *op. cit*., 75–77; Millet, *op. cit*., 99–108; R. F. Taft, A. W. Carr, *Nativity*, in: ODB, 1439–1440.

[13] Покровский, *op. cit*., 99–109; R. F. Taft, A. W. Carr, *Hypapante*, in: ODB, 961–962.

Сл. 3. Сретење и Крштење Христово

грлице. С десне стране престола с киворијем стоји Симеон Богопримац (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΕΩΝ Ο ΘΕΟΔΟΧΟΣ), који је испружио руке испод одежде да прими дете Христа. Иза праведног Симеона је пророчица Ана (Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ Η ΠΡΟΦΗ[ΤΙΣ]). Иако је у време тог догађаја имала осамдесет четири године, везиља ју је представила као младу жену. Ореоли свих личности и њихова одећа везени су златном жицом (сл. 3).

Четврта композиција је *Крштење Христово* (Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ).[14] У средини је приказан Христос (ІС ХС) како стоји у реци Јордану. Бедра му прекрива перизома извезена златном жицом. У реци плаве боје налазе се рибе и рак. Изнад Христове главе приказан је сегмент неба из којег се шире три зрака: у средњем се налази голуб – Свети Дух. Христу вода допире до рамена, чиме је истакнуто да је крштење обављено погружавањем. С десне стране стоји Јован Претеча (Ο ΑΓΙΟΣ [Ι]Ω ΠΡΔΡΣ, то јест Ο ΑΓΙΟΣ [Ι]Ω[ΑΝΝΗΣ] ΠΡ[Ο]Δ[ΡΟΜΟ]Σ). Иза пророка се налази брдовит пејзаж с дрвећем, извезен сребрном жицом. На једном дрвету, под ногом Крститељевом, налази се секира. С леве стране реке стоје три анђела (ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥ). Изнад леве руке сваког од њих три пута је исписана реч ΑΓΙΟΣ. У доњем делу композиције приказана су два крста. На врху је украсна трака на којој су златом извезени крстови. Композиције су раздвојене везеним орнаментом (сл. 3).

С леве стране средишњег дела плаштанице додата је широка трака с приказом четири велика празника: Васкрсења Лазаревог, Преображења, Силаска у ад и Вазнесења Христовог.

У композицији *Васкрсење Лазарево*[15] Христос (ІС ХС) стоји у средини и благосиља десном руком. Иза њега су тројица апостола, а испред њих остали. Пред Христовим ногама клече Лазареве сестре Марта и Марија. Иза њих је човек који је отворио гроб. Лазар лежи у гробу увијен у погребно платно извезено сребрном жицом. У позадини су планине. Иза њих се види купола цркве са крстом, зграде и зидине града извезене сребрном жицом (сл. 4).

Друга композиција на левој страни плаштанице јесте *Преображење* (Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΟΣΙΣ).[16] Христос стоји на гори Тавору. Од његове мандорле шире се зраци светлости славе везени сребрном жицом. С леве стране стоји пророк Илија, сед, а здесна је млади пророк Мојсеј. У подножју планине су тројица апостола која су пала ничице. Лево се налази Петар, у средини Јован, а десно Јаков. Планина Тавор извезена је златном жицом. Лево и десно од Христа су две звезде. Све личности везене су позлаћеном жицом (сл. 4).

Трећа сцена с леве стране је *Васкрсење* (Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ),[17] приказано *Христовим силаском у ад*. Христос (ІС ХС) је у слави извезеној сребрном жицом и стоји на разрушеним вратима ада. У левој руци држи крст, а десном изводи Адама из ада. Иза Адама су Ева и Јован Претеча у гробу. С десне стране у гробу стоје цареви Давид и Соломон. Хаљине свих личности (изузев Соломонове, везене сребрном жицом) извезене су позлаћеном жицом (сл. 6).

Четврта композиција с леве стране плаштанице је *Вазнесење Христово* (… ΝΑΛΗΨΙΣ).[18] Исус је обучен у плаву хаљину, а два анђела носе га у мандорли на небо. Јелеонска гора везена је златном жицом. На њој је приказано дрвеће. На планини стоје

[14] Покровский, *op. cit.*, 159–191; Millet, *op. cit.*, 170–215; R. F. Taft, A. W. Carr, *Epiphany*, in: ODB, 715.

[15] Покровский, *op. cit.*, 249–257; Millet, *op. cit.*, 232–254; R. F. Taft, A. W. Carr, *Lazarus Saturday*, in: ODB, 1198–1199.

[16] Покровский, *op. cit.*, 195–204; Millet, *op. cit.*, 314–385; G. Pogskalsky, A. W. Carr, *Transfiguration*, in: ODB, 2104–2105.

[17] Покровский, *op. cit.*, 390–423; A. W. Carr, *Anastasis*, in: ODB, 88.

[18] Покровский, *op. cit.*, 428–445; R. F. Taft, A. W. Carr, *Ascension*, in: ODB, 203.

једанаесторица апостола и Богородица, руку подигнутих ка небу и погледа упртих према Христу. Обучени су у хаљине везене златом.

С леве стране, по целој дужини, извезена је орнаментална трака с крстовима; композиције су, по хоризонтали, одвојене извезеним орнаментима с крстовима (сл. 6).

С десне стране плаштанице на широкој траци додатој централном делу представљене су четири композиције: Улазак у Јерусалим (Цвети), Распеће Христово, Мироносице на гробу Христовом и Силазак Светог Духа на апостоле.

Прва композиција је *Улазак у Јерусалим.*[19] Христос јаше на магарици извезеној сребрном жицом. Иза Исуса иду апостоли. Двоје деце баца своје хаљинице под ноге магарице, а друга два детета попела су се на палму и ломе гранчице. Христа дочекује мноштво људи. Свима су хаљине везене маслинастом позлаћеном жицом. У позадини су зидине града (сл. 5).

Друга композиција с десне стране плаштанице је *Расӣеће Хрисӣово.*[20] Христос је приказан како виси на крсту, с перизомом преко бедара извезеном сребрном жицом. Изнад горњег крака крста налази се натпис: Ο ΒΑΣΙΛΕ[ΥΣ] ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. С леве стране стоји Богородица (ΜΡ ΘΥ). С десне стране је апостол Јован Богослов (Ο ΑΓΙ[ΟΣ] ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ), с десном руком на образу. Иза њега је Лонгин сатник (Ο ΑΓΙ[ΟΣ] ΛΟΓΓΙΝΟΣ), седе косе и браде. Десну руку подигао је увис, а у левој држи штит украшен крстом. Лево од кракова крста је сунце, а десно месец. Иза крста су зидине града. Све хаљине везене су позлаћеном жицом, а Голгота сребрном (сл. 5).

Трећа композиција с десне стране плаштанице јесу *Мироносице на īробу Хрисӣовом* (ΑΙ ΜΟΙΡΡΟΦΟΡΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑΙ).[21] У десном делу је празан Христов гроб с погребним платном везеним сребрном жицом. Анђео (ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥ) седи на плочи гроба, а обучен је у хаљину везену сребрном жицом. С леве стране стоје две мироносице. У позадини су зидине града. Хаљине мироносица, плоча гроба и позадина везени су позлаћеном жицом маслинасте боје (сл. 7).

Четврта композиција с десне стране плаштанице јесте *Силазак Свеӣоī Духа на аӣосӣоле* (Η ΠΕΝΤΙΚΟΣΤΗ).[22] У кући седе једанаесторица апостола, распоређена у полукруг. Из сегмента неба везеног посребреном жицом силази Свети Дух у виду огњених језика. Испод апостола, у средини сцене, седи стар човек и држи развијен свитак са именима дванаест племена израиљских. Обучен је у одећу везену позлаћеном жицом. На глави има круну. У позадини су зидови куће. Здесна, по вертикали, извезени су лиснати орнаменти са звездама и крстовима (сл. 7).

Сл. 4. Васкрсење Лазарево и Преображење Хрисӣово

На доњем делу широке траке додате централном делу плаштанице налазе се три композиције: Рођење Богородице, Служење Свете литургије и Успење Богородице. Сцене два Богородичина празника, захваљујући расположивом простору на траци, двоструко су већих димензија од Великих празника посвећених Христу.

У левом доњем делу представљено је *Рођење Боīородице* (Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΚΥ).[23] Ана (Η ΑΓΙ[Α] ΑΝ[Ν]Α) је обучена у одећу везену позлаћеном жицом, а седи на постељи везеној сребрном жицом и плавим концем. Поред свете Ане стоји жена која као да је нешто пита, док друга жена доноси јело, а трећа је хлади лепезом. У десном доњем углу у колевци лежи дете Богородица (ΜΡ ΘΥ). Колевка је златне боје, а јастук у њој везен је плавим концем. Поред Маријиних ногу седи једна жена. У левом доњем углу

[19] Покровский, *op. cit.*, 258–264; Millet, *op. cit.*, 255–284; A. W. Carr, *Entry into Jerusalem*, in: ODB, 702–703.

[20] Покровский, *op. cit.*, 314–385; Millet, *op. cit.*, 396–460; G. Podskalsky, *Crucifiction*, in: ODB, 555.

[21] Покровский, *op. cit.*, 394–398; Millet, *op. cit.*, 517–540; A. W. Carr, *Myrrophoroi*, in: ODB, 1430.

[22] Покровский, *op. cit.*, 448–465; А. Грабар, *Иконоīрафическая схема Пяӣидесяӣницы*, Seminarium Kondakovianum 2, Prague 1928, 223–237; R. F. Taft, A. W. Carr, *Pentecost*, in: ODB, 1626–1627.

[23] Г. Бабић, *Краљева црква у Сӣуденици*, Београд 1987, 170–174 (ту је и сва старија литература); A. W. Carr, *Birth of the Virgin*, in: ODB, 291.

Сл. 5. Серафим, симбол јеванђелиста Матеја, Цвети и Распеће Христово

жена у рукама држи дете Богородицу (МР ΘΥ) и спрема се да је окупа у суду с водом. Хаљине свих личности везене су златном жицом. У позадини сцене налазе се зидине зграде везене позлаћеном и посребреном жицом, плавим и зеленим концем. С леве стране композиције и испод ње извезени су орнаменти с лишћем и крстовима у кругу (сл. 8).

У доњем десном углу траке додате централном делу плаштанице приказано је *Успење Богородично* (Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ).[24] Богородица (ΜΗΡ ΘΥ) је обучена у хаљину извезену златном жицом. Она лежи на одру извезеном златном жицом, док је покров извезен сребрном. Изнад Богородице стоји Христос (ΙС ХС) у слави, обучен у хаљину извезену златом. Глорија је извезена плавим концем. Христос у рукама држи Богородичину душу у облику детета обученог у хаљину везену сребрном жицом. Лево и десно од њега налази се по један серафим; крила серафима извезена су златном жицом. Поред Богородичиног тела сагао се један од старих апостола. Крај Богородичиних ногу налазе се два епископа: први, Дионисије Ареопагит, држи отворену књигу, док други, Јаков, брат Господњи (Η ΙΑΚΟΒ), епископ јерусалимски, држи затворену књигу. Испред епископа налазе се тројица апостола, од којих се један, Јован Богослов, сагао и љуби Богородичине ноге. С леве стране сцене стоје апостоли. Први је апостол Петар, који држи кадио-

[24] Бабић, *op. cit.*, 162–163 (са свом старијом литературом); A. W. Carr, *Dormition*, in: ODB, 651–653.

ницу у десној руци, а леву је прислонио на образ. Поред њега стоје још петорица апостола. Сви су у одећи извезеној златном жицом. У позадини су зграде извезене сребром, златном жицом и плавим концем. У доњем десном делу композиције извезени су орнаменти с лишћем и са по једним крстом у кругу (сл. 9).

У средини доњег дела додате траке приказано је *Служење Свете литургије*.[25] У средишту се налази Часна трпеза на постољу. Она је прекривена индитијом, која је на горњој страни извезена сребрном жицом, а са стране златном. На Часној трпези лево се налази путир, у средини је јеванђеље, десно дискос са звездицом, а на горњем делу свећњак. Са леве и десне стране Часне трпезе стоје по четворица епископа који служе Свету литургију. Обучени су у уобичајене одежде: стихар с рекама, надбедреник, епитрахиљ, фелон и велики омофор, везене сребрном и позлаћеном жицом и црвеним концем. Сви епископи имају ореоле везене златном жицом, бодом рибље кости, а сваки у руци држи свитак са исписаним почецима молитава из Свете литургије. Свици су везени златном жицом, а слова црвеним концем. Између епископа налазе се златом извезени крстови.

Први епископ слева је *свети Василије Велики* (ο… γ…), који у рукама држи свитак с текстом: ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ – *Нико није достојан*. Молитва се чита за време певања *Херувимске песме*. Други епископ је *свети Григорије Богослов* (Ο [ΑΓΙΟ]Σ ΓΡΗ[ΓΟΡΙΟΣ] Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ), који у рукама држи свитак с текстом: Κ[ΥΡΙ]Ε Ο Θ[ΕΟ]Σ ΗΜ[ΩΝ] – *Господе Боже наш, који си створио*. То је почетак Молитве Малог входа (Входа с јеванђељем). Трећи епископ је *свети Григорије Ниски* (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΗΣ[Σ] ΗΣ), који у рукама држи свитак с текстом: ΔΕΣΠΟΤΑ ΠΑΝΤΟ[ΚΡΑΤΟΡ] – *Боже Сведржитељу*. То је почетак текста заамвоне молитве на Светој литургији пређеосвећених дарова у данашњим служабницима (сл. 10). Четврти епископ је *свети Терапон* (Ο ΑΓΙΟΣ[ΙΟΣ] ΘΕΡΑ[ΠΩ]Ν), епископ кипарски, који се слави 25. маја. Текст на свитку је доста оштећен; сачувано је неколико слова: ΕΥΛΓ… ΒΓΣ…Σ.Γ (сл. 8).

Први епископ са десне стране Часне трпезе је *свети Јован Златоусти*, чији је натпис уништен. Он држи свитак с текстом: ΚΑΙ ΚΑΤΑΞΙΟΣΟΥ ΗΜΑΣ – *И удостој нас*. То је почетак возгласа пред читање *Молитве Господње* (*Оченаша*). Други епископ с десне стране је *свети Атанасије Александријски (Велики)* ([Ο ΑΓΙΟΣ] ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ). Он у рукама држи свитак с текстом: Ό Θ[ΕΟ]Σ ΗΜ[ΩΝ] Ο ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΙΩΝ – *Боже наш небески*. То је почетак *Молитве предложења*. Трећи епископ са десне стране је *свети Кирило Александријски* ([Ο ΑΓΙΟΣ] ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ), који у рукама држи свитак с текстом: ΕΞΑΙΡΕΤΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙ[ΑΣ] – *Особито за Пресвету*. То је почетак возгласа пред певање *Достојно је ваистину да блаженом зовемо Тебе, Богородицу* (сл. 10). Четврти је *епископ скопски Јован* ([Ο ΑΓΙΟ]Σ ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] ΕΠΙΣΚΟΠΟ[Σ] ΣΚΟ[ΠΙ]ΩΝ), који је даривао плаштаницу. Он држи свитак с текстом: Ο ΕΥΛΟΓ[ΩΝ] ΤΟΥΣ ΕΥΛΟ [ΓΟΥΝΤΕΣ] – *Ти, који благосиљаш оне који тебе благосиљају*. То је почетак заамвоне молитве на Светој литургији (сл. 9).

Сл. 6. Васкрсење (Силазак у ад) и Вазнесење Христово

Испод композиције Служења Свете литургије извезен је натпис: † ΜΝΗΣΘΙΤΗ ΚΕ ΤΗΝ ΨΗΧΗΝ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΙΩ ΑΡΧΗΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΣΚΟΠΙΩΝ. ΑΜΗΝ –*Помени, Господе, душу раба свога Јована, архиепископа скопскога. Амин.*

Изгледа да је два серафима на горњем делу додатка плаштаници и две композиције на доњем делу – Рођење и Успење Богородичино – радила иста рука. То се види и по тамнијем тамноцрвеном дамасту. Код ликова серафима налазе се шаре у ткању каквих нема на композицијама Рођења и Успења Богородичиног. Код серафима и код поменута два празника с леве и десне стране додате траке орнамент је ужи него код осталих композиција Великих празника. Крстови на

[25] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 200–212; H. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy Simbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986, 105–111; S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiants*, Byzantinisch-Neugriechishe Jahrbücher 23 (1981) 65–88; Ch. Constantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, Зограф 25 (1996) 39–50.

Сл. 7. Мироносице на гробу и Силазак Св. Духа на айостоле

орнаменталним тракама код представа серафима, Рођења и Успења Богородице другачији су од оних на тракама поред осталих композиција Великих празника. Ткање ланеног платна које је пришивено за дамаст крупније је код оба лика серафима, на Рођењу и Успењу Богородичином, док је код Служења Свете литургије и осталих дванаест празника тање, тања је и нит, а ткање је ситније.[26]

Хиландарска плаштаница скопског митрополита Јована која се датује у 1346–1348. годину разликује се од неколико других српских плаштаница из средњег века по јединственој лепоти и исказаним богословским идејама. На њој су, поред композиције Надгробног ридања, приказани Велики празници и Служење Свете литургије. Уношењем последње композиције дато је и тумачење о повезаности плаштанице са Светом литургијом и с Великим входом. На неким плаштаницама из средњег века, поред Погребења Христовог, анђела и символа јеванђелиста, приказују се и сцене које су најближе повезане са евхаристијом. Тако су на солунској плаштаници, која се налазила у цркви Богородице Панагуде у Солуну, а која се чува у Византијском музеју у Атини, на ивицама, лево и десно од Полагања Христа у гроб, извезене и композиције Причешћа апостола хлебом и вином, то јест телом и крвљу Христовом – Евхаристија.[27] Иста сцена приказана је и на далматици у Ватикану.

Хиландарску плаштаницу скопског митрополита Јована носио је на Светој литургији, на Великом входу, свештеник или ђакон када су евхаристијски дарови преношени из жртвеника на Часну трпезу. Пред њом су ишли чтеци с рипидама, свештеници су носили омофор и крстове, ђакон је носио дискос с кадионицом, а најстарији свештеник путир. Представе Великог входа налазе се на композицијама Небеске литургије (η θεία λειτουργία) у тамбуру цркве манастира Грачанице, у манастиру Хиландару, Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији, Дечанима, Леснову, у олтару цркве Марковог манастира и другим.

Ова плаштаница није исто што и плаштаница Великог петка и Велике суботе. У богослужбеним књигама из XVI века не помиње се изношење плаштанице тим данима.[28]

Средњовековна плаштаница и данашњи воздух по значењу су исти, а називали су се αήρ επιτάφιος или, краће, ειλητόν.[29] Плаштаница (σινδών) је чисто платно којим је приликом погреба Исуса Христа Јосиф из Ариматеје обавио тело Спаситељево. Пошто Часни престо цркве означава гроб Господњи, то је и плаштаница врло рано постала нешто што припада Часном престолу. Најстарије сведочење о тој плаштаници налази се код Исидора Пелусиота († око 440. године): „Чиста плаштаница (σινδών) која се простире [на престо] ради приношења божанских дарова јесте служење Јосифа из Ариматеје. Као што је он, обавивши тело Господње плаштаницом,[30] предао га гробу, из кога је за цео наш род као плод стечено васкрсење, тако и ми, освећујући на плаштаници хлеб предложења, налазимо, без сумње, тело Христово, које нам даје исту непропадљивост коју је Спаситељ Исус даровао после васкрсења [васкрса] из мртвих, а био је погребен од Јосифа."[31] Према томе, плаштаница је била горњи покров Часног престола. Исидор Пелусиот је назива чистом плаштаницом – „η катара σινδών". Та плаштаница убрзо је биланазвана и *илитон* (грч. ειλητόν – *савијам*), јер се савијала

[26] Димензије плаштанице су следеће. Цела плаштаница: 126 × 198 cm; централни део с Полагањем у гроб: 73,5 × 148 cm; горњи део траке: серафим с леве стране – 24,8 × 20 cm; Благовести, Рођење Христово, Сретење и Крштење заједно – 24,7 × 104 cm; серафим с десне стране – 24,3 × 22 cm; леви део траке: Васкрсење Лазарево, Преображење и Вазнесење заједно – 101 × 25 cm; доњи део траке: Рођење Богородичино – 23,7 × 44,8 cm; Успење Богородичино – 23,8 × 43,5 cm; Служење Свете литургије – 103 × 25 cm.

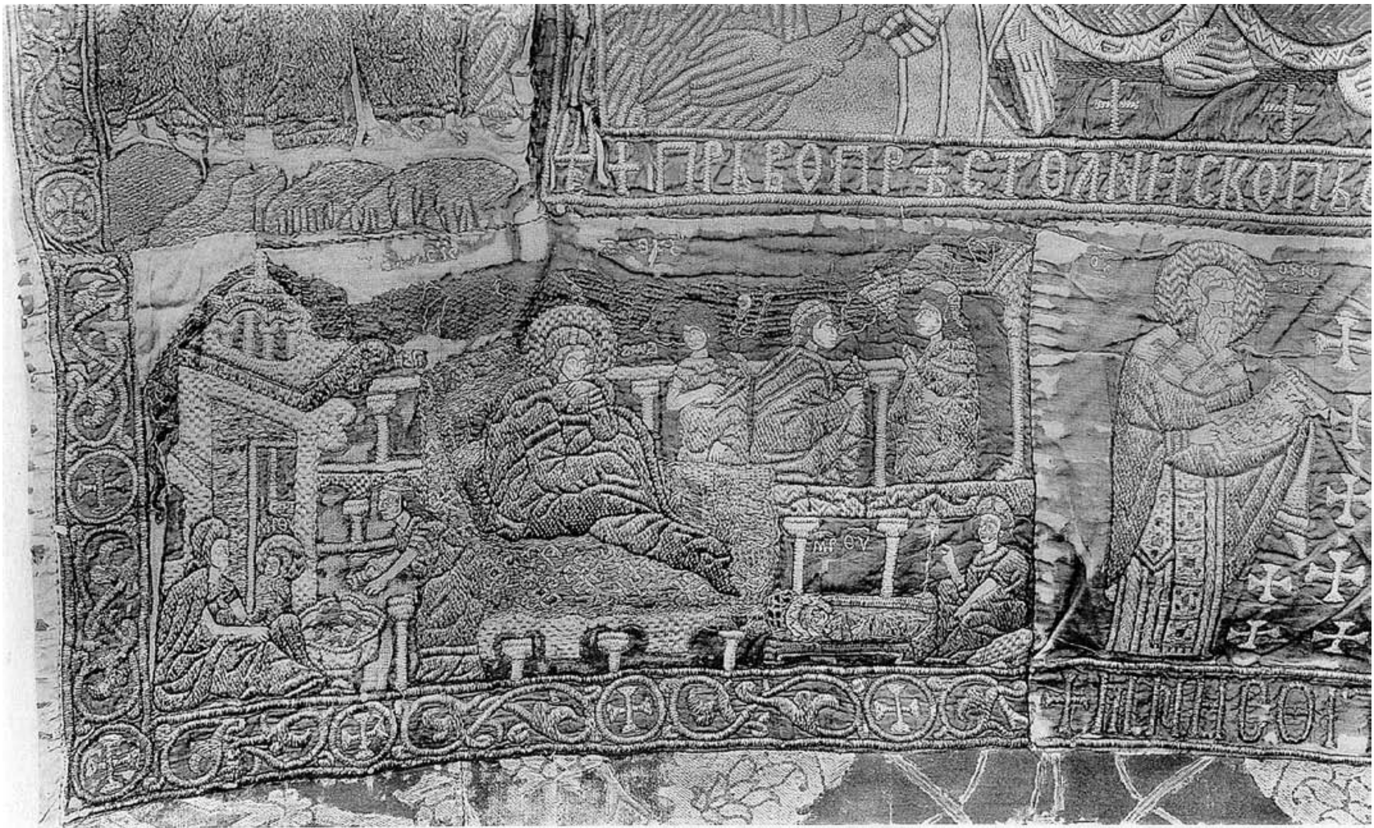
[27] Н. П. Кондаков, *Македония. Археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909, 138–142; Millet, *Broderies religieuses*, 94, pl. CLXXXII, CXCIII, CC–CCII, CCIV.

[28] А. А. Дмитриевский, *Богослужение в Русской церкви в XVI в.*, Казань 1884, 215.

[29] Мирковић, *op. cit.*, 14.

[30] Мт 27, 59; Мк 15, 46; Лк 23, 53; Јн 19, 40.

[31] Исидор Пелусиот, PG 78, 294.



Сл. 8. Рођење Боīородице и Св. Тераӣон

и одвијала.[32] Илитон је, дакле, платно које се пре почетка литургије одвијало и постављало поврх Часне трпезе да би се на њој савршавала евхаристија.[33]

У време Симеона Солунског значење плаштанице при погребу Христовом на литургији преузима воздух. Како Велики вход на литургији означава полазак Исуса Христа на страдање, а полагање евхаристијских дарова иза входа на Часну трпезу и покривање воздухом погреб и гроб Христов – пошто је Јосиф узео тело Христово са крста, обавио га чистом плаштаницом, помазао га ароматима и миром – на воздуху почиње да се слика или везе представа мртвог Христа или Скидање Христа с крста. Тај воздух носио се на Великом входу и називао се плаштаницом, а потврде о томе проналазе се на фрескама Божанске литургије.[34]

Воздухом се називала и завеса на стубовима киворија изнад Часне трпезе, као и она на олтарској прегради, јер се после Великог входа завеса навлачи, а то означава печаћење гроба Христовог.[35]

Од XIII века прекривач воздух постепено је постајао плаштаница (епитафиос) коју су за време Великог входа носили најпре свештеници, а затим ђакони. Један или двојица ђакона носила су је на раменима или главама.

Употребу плаштанице воздуха на литургији потврђује и то што се на некима од њих представља сцена Причешћа апостола. На солунском епитафиосу аеру из Богородице Панагуде (XIV век) извезене су две представе: у средишту је, као и обично на плаштаницама, представљено Полагање Христа у гроб; с једне пак његове стране налази се причешће апостола телом, а с друге крвљу.

Испод тела Христовог на хиландарској плаштаници извезен је текст **С[ве]ты Б[о]же** , који се пева на Светој литургији и на вечерњи на Велики петак. По служабнику из Дечана бр. 120, писаном на пергаменту у XIV веку, свештеник за време Великог входа говори у почетку три пута у себи: **С[ве]ты Боже**. *Свјаѿий Боже* изговарало се још после *Символа вере*, при возгласу: „**Станемъ добрѣ, станемъ со страхомъ**“ **поповѣ воздымаютъ въздꙋхъ и цѣлюетъ престолъ гл҃я; ст҃ы Б҃же, и дъяконъ. Станемъ съ страхомъ. и поп. ст҃ыи крѣпкии. и поп. ст҃ыи безсмертныи помилꙋи насъ. и съиметъ попъ въздꙋхъ и сѣнъ а людие поютъ. мл҃стъ миръ жертва и пѣние.**“[36]

---

[32] Јован Посник у тумачењу литургије пише: „Илитон се простире по Божанственом престолу, по нашем мишљењу, као слика плаштанице којом је било обавијено тело Господње од Јосифа и Никодима“ (Н. Ф. Красносельцев, *Сведения о некоѿорих лиѿурīических рукоӣисях Ваѿиканской библиоѿеки*, Казань 1889, 309–310). Тако илитон тумачи и Псеудо-Герман: „Илитон означава и плаштаницу којом је било обавијено са крста скинуто и у гроб положено тело Христово“ (PG 98, 417).

[33] Такво објашњење налази се у тумачењу литургије које се приписује јерусалимском патријарху Софонију: „Ђакони развијају илитон, слично Јосифу и Никодиму када су хтели погребсти самога Господа“ (PG 87, 3999); В. Троицкий, *Исѿория ӣлащаницы*, Богословский вестник 1 (1912) 367–371.

[34] Мирковић, *op. cit.*, 14; Симеон Солунски, описујући свечани вход, говори да иза светих дарова иду они који на главама носе свештени покров на којем је приказан мртви Христос (PG 155, 728).

[35] Н. П. Кондаков, *Памяѿники хрисѿианскаīо искуссѿва на Афоне*, С. Петербург 1902, 258–261; Троицкий, *op. cit.*, 372–377.

[36] С. Муретов, *Последование ӣроскомидии, великаīо входа и ӣричащения в славянорусских служебниках XII–XIV вв.*, Москва 1897, 39. Та особеност среће се у више руских рукописа, као и у грчким богослужбеним споменицима.

Средњовековна плаштаница полагала се на Часну трпезу која је „жртвеник Христов, и престо славе, и обиталиште Бога, и спомен, и гроб Христов, и покој“.[37] Христос лежи на гробној плочи, испод које су престоли (точкови) – слуге Божије славе (Јез 10, 1–13).

У четири угла плаштанице извезени су симболи јеванђелиста пошто су јеванђелисти описали Христов живот и страдање. То што се они налазе у четири угла значи да се наука Христова раширила по целом свету, на све четири стране света. Поред тога, на Светој литургији свештеник пред певање *Победне ӣесме* изговара возглас: **Побѣднꙋю пѣснъ поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще**. Те речи се односе на четири животиње, од којих је прва слична лаву, друга телету, трећа човеку, а четврта орлу (Јез 1, 10; Отк 4, 6–8) и које су символи четворице јеванђелиста.

За време певања *Победне ӣесме* (**Свѧтъ, свѧтъ, свѧтъ Господъ Саваѡѳъ**) (Ис 6, 3) ђакон тихо маше рипидом изнад светих дарова како у њих не би нешто упало. Ђакони символишу анђеле и зато су изнад Христовог тела представљена три анђела с рипидама на којима су извезени шестокрили серафими. Друга два анђела на левој страни плаштанице оплакују смрт Христову и припадају небу. Они у рукама држе платно за брисање суза.[38]

Песме из статија које су извезене на централном делу плаштанице певају се у част Христовог погреба, на Велику суботу. У њима се слави искупитељски значај Христовог страдања. То се понавља на свакој литургији, а литургија представља сећање на Христово спаситељско дело.[39]

Средишњи део хиландарске плаштанице с композицијом Полагања у гроб блиско је повезан са Светом литургијом. Покушаћемо да докажемо да накнадно додате траке, на којима су извезене сцене четрнаест Великих празника и Служење Свете литургије, чине идејну целину, што се може објаснити на основу тумачења Свете литургије. Јединствену идејну замисао целине ктитор је, поред осталог, нагласио стављањем композиције Служења Свете литургије у доњи део плаштанице. Служењу литургије дат је идеални карактер, пошто је служе седморица најистакнутијих отаца цркве и ктитор, митрополит скопски Јован. Таквог распореда нема на средњовековним српским, византијским и руским плаштаницама.

Сви Велики празници илуструју најважније догађаје из Христовог и Богородичиног живота и повезани су с литургијом, која од почетка до краја приказује дело искупљења и спасења људи. И пошто цела литургија приказује сва дела Христова, долазак на земљу, проповед, смрт, васкрс, вазнесење на небо, то онда почетак литургије приказује оно што се догодило у почетку његовог живота, наиме долазак, јављање, учење и чуда Христова. Остали делови Свете литургије приказују смрт, васкрсење и вазнесење Христово на небо.[40] Псалми који се певају у антифонима на почетку Свете литургије значе оваплоћење Христово, а оно што долази после њих означава касније догађаје.[41]

Цела плаштаница могла би се објаснити молитвом пред узношење Агнеца: „Сећајући се, дакле, ове спасоносне заповести и свега што се због нас збило: крста, гроба, тридневног васкрсења, уласка на небеса, седења с десне стране и другог и славног доласка“[42] и „Ово чините мени у спомен: јер кад год хлеб овај једете, и чашу ову пијете, ви смрт моју објављујете и васкрсење моје проповедате. Стога и ми, Владико, сећајући се Његових спасоносних страдања, животворног крста, тридневног погребења, и из мртвих васкрсења, и на небеса узласка, и с десне стране Тебе Бога и Оца седења, и страшног другог доласка Његовог.“[43] Можда су ове молитве довољне за тумачење литургијског значења хиландарске плаштанице. Цела хришћанска литургија садржином својих молитава, символичким радњама и њиховим значењима излаже читав Христов живот на земљи. То је историјски карактер Свете литургије, о чему сведоче њене молитве (литургије).[44] Ми ћемо поћи од тумачења самих Великих празника.[45]

Сцена *Блаīовесӣи* је прва јер је тим догађајем отпочео Нови завет – оваплоћење Христово.[46] Тада је почело и испуњење старозаветних пророштава о Спаситељу. У антифонима се даје хвала оваплоћеном Сину Божијем.[47] Песма другог антифона гласи: „Јединородни Сине и Речи Божија, бесмртан си, и изволео си да се ради нашег спасења оваплотиш од свете Богородице и присноdjеве Марије.“[48] Други антифон потврђује да се оваплоћење Сина остварило.[49]

По Јовану Златоустом, композиција *Рођења Хрисӣовоī* блиско је повезана са Светом литургијом: „Долази празник који од свију изазива највише страхопоштовања, који се не може боље назвати него мати свију празника. Који је то празник? Телесно рођење Христово је мати свију празника. Јер од њега су празник Богојављења, Ускрс, Вазнесење и Духови примили узрок и садржину. Јер, да се Христос није родио телом, он не би био крштен, то је Богојављење; не би био распет ни васкрсао, то је Ускрс; не би послао Светог Духа, то су Духови. Одавде су, дакле, као

[37] Симеон Солунски, PG 155, 316–317.

[38] Мирковић, *op. cit.*, 16.

[39] Idem, *Православна лиӣурīика или наука о боīослужењу Православне исӣочне цркве II (Дневна боīослужења, свеӣе лиӣурīије и седмична боīослужења)*, Ср. Карловци 1920, 46.

[40] Никола Кавасила, PG 150, 404.

[41] *Ibid.*

[42] *Божансӣвене лиӣурīије* (прев. Ј. Сп. Поповић), Београд 1978, 58.

[43] *Ibid.*, 116.

[44] Троицкий, *op. cit.*, 362.

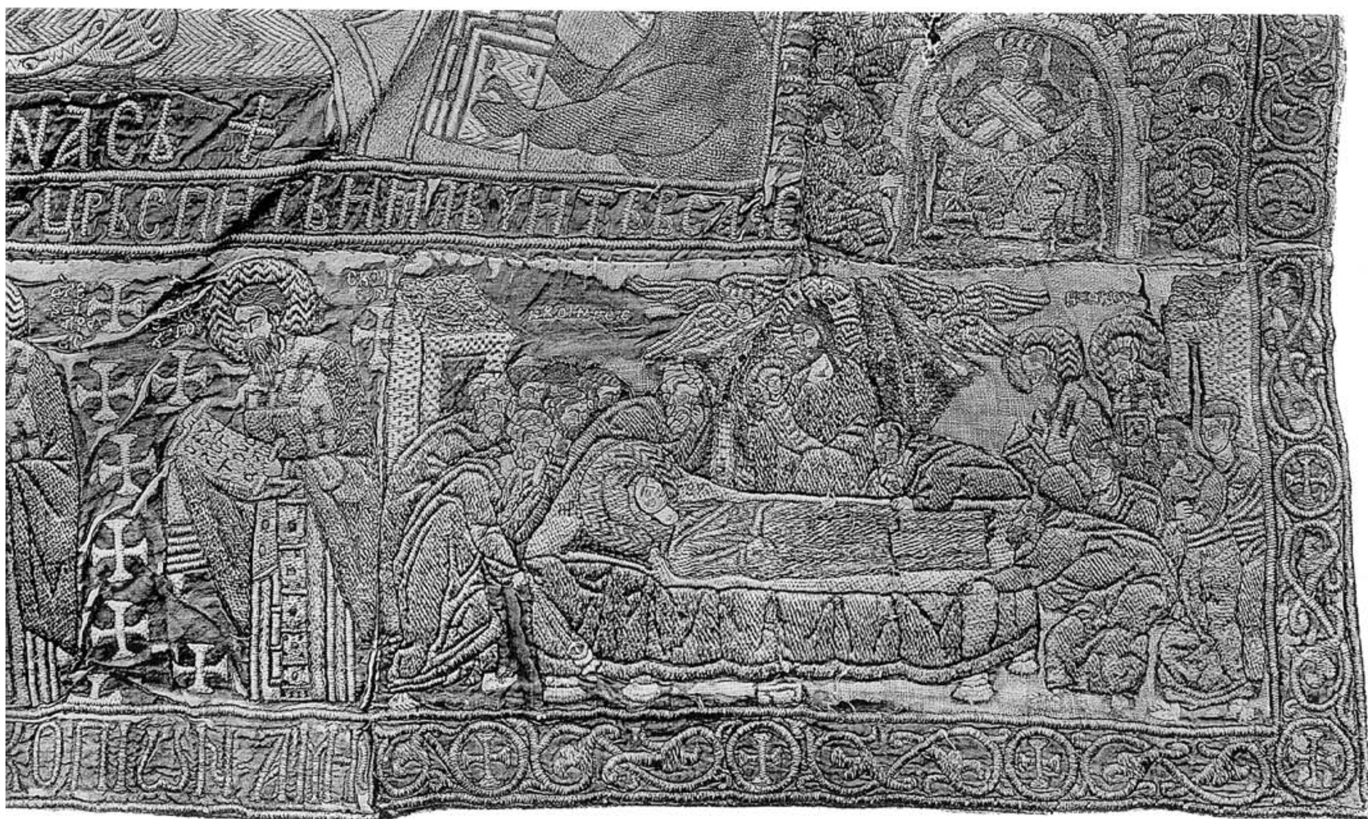
[45] О представама појединих Великих празника на литургијским одеждама нећемо расправљати пошто нису контекстуално повезане са иконографијом плаштанице скопског митрополита Јована. За представе празника на овим одеждама cf. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 15, 94–95, pl. 92–120; 15, 95–96, pl. 7–8, 11–14; 29–30, pl. 35.

[46] Лк 1, 26–38; Л. Мирковић, *Хеорӣолоīија или исӣоријски развиӣак боīослужења Православне исӣочне цркве*, Београд 1961, 44–46.

[47] Мирковић, *Православна лиӣурīика* II, 66.

[48] *Божансӣвене лиӣурīије*, 31.

[49] М. Скалабанович, *Хрисӣианские ӣраздники*, кн. 4, *Рождесӣво Хрисӣово*, Киев 1916; Мирковић, *Хеорӣолоīија*, 83–95.



Сл. 9. Митрополит скопски Јован и Успење Богородице

из реке која тече са једног извора на разне стране, ови празници нама израсли.“[50]

Жртвеник у којем се обавља проскомидија означава место рођења Христовог – и пећину и Витлејем.[51] Звездица која се мeће на дискос означава звезду која се појавила на небу у време Христовог рођења и довела мудраце до пећине.[52] Дискос означава и место Христовог рођења.[53] Пред почетак Свете литургије свештеник се моли песмом коју су певали анђели при Христовом рођењу: „Слава на висини Богу, и на земљи мир, међу људима добра воља.“[54]

Композиција *Сретење*[55] може се символички објаснити другим свакидашњим антифоном на Светој литургији, у којем се хвали моћ Сина Божијег. Њиме се означава почетак Христовог живота на земљи, када га свет не познаде, то јест време до Јована Претече, када још не беше упаљена светлост.[56] У трећем дневном антифону пророк, пошто је угледао Христа, позива све људе да га славе и величају.[57] На дванаест Господњих празника (осим Сретења) певају се празнични антифони.[58]

Крштење Христово[59] је блиско повезано са Светом литургијом. Песма *Јединородни сине* означава време Христовог крштења на Јордану, када је Очев глас посведочио јасно и вечно да је то његов љубљени Син – „један од Свете Тројице“.[60]

Васкрсење Лазарево[61] је, по служби Цвети, јемство будућег васкрсења људи. То је догађај који на Светој литургији символично означава време после крштења Христовог на Јордану, то јест Христову делатност пре уласка у Јерусалим. „Читање Светог писма на Светој литургији значи да оно чисти и спрема пре освећења велике тајне. Оно значи најсавршенију појаву Господа којом је говорио јавно, показујући се тако не само оним што је сам говорио него и оним чему је учио апостоле да говоре, шаљући их на проповед.“[62]

Композиција *Преображења Христовог*[63] приказује догађај из Христовог живота приликом којег је Христос показао тројици ученика славу своју на Тавору, када је његово лице сијало као сунце, а његове хаљине биле беле као снег.[64] Преображење је јављање светлости и славе Божије пре страдања и васкрсења; ње ће се удостојити они који блистају врлинама. Преображење Христово на Тавору јесте слика будуће славе, у коју ће се праведници обући после васкрсења мртвих – по служби Преображења.

---

[50] Свети Јован Златоусти, in: Мирковић, *Хеортологија*, 87–88.

[51] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цркве I (Општи део)*, Ср. Карловци 1918, 104.

[52] *Ibid*., 116.

[53] *Ibid*.

[54] Лк 2, 14; *Божанствене литургије*, 23.

[55] Лк 2, 22–39; Мирковић, *Хеортологија*, 134–137.

[56] Никола Кавасила, PG 150, 409; Мирковић, *Православна литургика* II, 67.

[57] Никола Кавасила, PG 150, 409; Мирковић, *Православна литургика* II, 68.

[58] Мирковић, *Православна литургика* I, 221–222.

[59] Idem, *Хеортологија*, 105–111.

[60] *Божанствене литургије*, 31; Мирковић, *Православна литургика* II, 67–68.

[61] Idem, *Хеортологија*, 160–161.

[62] Никола Кавасила, PG 150, 416; Мирковић, *Православна литургика* II, 76.

[63] Idem, *Хеортологија*, 251–253.

[64] Мт 17, 1–13; Мк 9, 2–12; Лк 9, 28–36.

Улазак Христов у Јерусалим (*Цвети*)[65] може се тумачити као илустрација другог дела *Победне песме* из Свете литургије: „Осана на висинама, благословен који долази у име Господње, осана на висинама“ [Мт 21, 9; Мк 11, 9; Јн 12, 13; Пс 117 (118) 26]. Ту песму певали су јеврејски народ и деца када је Христос улазио у Јерусалим. Тако земаљска и небеска црква заједно славе једног Бога у три лица. Том песмом поздравља се и Исус на Светој литургији у часу када се припрема на жртву Богу Оцу ради спасења света.[66]

Распеће Христово[67] је блиско повезано са Светом литургијом јер се на њој понављају сва страдања Христова на крсту и распеће. То је жртва Новог завета. Преношење светих дарова са жртвеника на Часни престо после Великог входа представља само распеће Христово на крсту, уздизање његово на крст и погреб, на шта указују тропари који се читају, а који су приказани на средишњем делу плаштанице – Полагању Христовом у гроб. Дискос ту символише руке Јосифа и Никодима, који су скинули са крста тело Христово, увили га у чисту плаштаницу и сахранили у нов гроб. Путир (приказан је на Часној трпези, на плаштаници) символише суд са крвљу која тече из ребара, руку и ногу Христових. Покривач изнад дискоса означава платно у које је било увијено Христово лице, а покривач изнад путира платно у које је било увијено тело Христово. Часни престо означава сам гроб Спаситељев.[68] Приликом стављања дарова на Часну трпезу свештеник говори тропар: „Благообразни Јосиф, скинувши с дрвета пречисто тело Твоје, обави га чистом плаштаницом, и мирисима помазавши, у нови гроб сахрани га.“[69]

Силазак у ад с натписом *Васкрсење* уобичајен је у православној иконографији. У циклус Великих празника често се умеће и композиција Мироносице на гробу Христовом, која има исто значење.[70] Христос на првој композицији избавља из ада Адама, Еву и све старозаветне праведнике, а на другој анђео показује мироносицама празан гроб, пошто је Христос васкрсао. Јасно тумачење Спаситељевог силаска у ад дато је у два тропара која свештеник говори после Великог входа, када ставља часне дарове на Свети престо: „У гробу телесно, у аду с душом као Бог, у рају с разбојником, и на престолу био си, Христе, са Оцем и Духом, све испуњавајући, Неограничени.“ Тиме се изражава свеприсутност Христова у време његовог силаска у ад. У последњем тропару хвали се сјај гроба Христовог: „Гроб Твој, извор васкрсења нашега, Христе, показа се као живоносан, као лепши од раја, ваистину светлији од сваке царске одаје.“[71]

Распеће и Васкрсење Христово на композицијама плаштанице објашњавају и молитве које свештеник изговара приликом стављања честица са дискоса у путир после причешћа: „Видевши васкрсење Христово, поклонимо се светом Господу Исусу, јединоме безгрешноме. Крсту Твоме клањамо се, Христе, и васкрсење Твоје певамо и славимо… Ходите, верни, поклонимо се светом васкрсењу Христовом. Јер, гле, кроз крст дође радост целом свету.“[72]

Вазнесење Христово[73] је приказано на плаштаници јер се тада, тог дана, завршило дело спасења и искупљења људи. Пре узношења Агнеца на литургији свештеник се моли: „Сећајући се, дакле, спасносне заповести … узласка на небеса, седења с десне стране.“[74] Показујући евхаристијске дарове после причешћа свештенослужитеља, свештеник говори: „Спаси, Боже, народ твој и благослови наслеђе Твоје“ (Пс 27, 2), а кадећи дарове на престолу, говори: „Узнеси се на небеса, Боже, и по свој земљи слава Твоја.“[75] Прво узношење свете тајне значи узношење васкрслог Христа на гори Јелеонској, а благослов означава онај којим је Спаситељ благословио ученике у последњи час пре вазнесења на небо.[76] Показивање часних дарова, дискоса и путира народу представља последње Христово показивање ученицима пре вазнесења на небо. Подизање светих дарова са Часног престола и њихово постављање на жртвеник означава вазнесење Христово на небо[77] по извршењу дела искупљења људи.

Силазак Светог Духа на апостоле,[78] педесетог дана после Ускрса Христовог, повезан је са евхаристијом пошто се том приликом моли да Свети Дух сиђе на принесене дарове као што је сишао на апостоле. Свештеник се моли: „Још Ти приносимо ову разумну и бескрвну службу, и молимо Те, и призивамо, и преклињемо: ниспошљи Духа Твога Светога на нас и на ове предложене дарове.“[79] Силаском и присуством Светог Духа евхаристијски дарови претварају се у тело и крв Христову, коју је излио на спасење света.[80] Хлеб и вино претварају се у тело и крв Христову молитвом свештеника, знаком крста и призивањем Светог Духа.[81] Кађење евхаристијских дарова после показивања народу, пред њихово преношење са Часне трпезе на жртвеник, означава дар Светог Духа који је дат апостолима на дан Педесетнице.[82]

Рођење Богородице[83] је повезано са Светом литургијом. Приликом вађења честице на проскомидији у част Богородице у неким старим рукописним служабницима помињу се она и њени празници: **Г҃і І҃се Х҃е с҃не б҃жиі прими жъртвоу сию. въ**

[65] Мирковић, *Хеортологија*, 138–142.

[66] Idem, *Православна литургика* II, 94.

[67] Idem, *Хеортологија*, 167–168.

[68] Герман, PG 98, 422; Никола Кавасила, PG 150, 420; Мирковић, *Православна литургика* II, 84.

[69] *Божанствене литургије*, 49.

[70] Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, Спб. 1892, 392–398.

[71] *Божанствене литургије*, 58.

[72] *Ibid*., 73–74.

[73] Мирковић, *Хеортологија*, 223–226.

[74] *Божанствене литургије*, 58.

[75] *Ibid*., 75.

[76] Мирковић, *Православна литургика* II, 120.

[77] Герман, PG 98, 452.

[78] Мирковић, *Хеортологија*, 227–238.

[79] *Божанствене литургије*, 59.

[80] Герман, PG 98, 436–440.

[81] Симеон Солунски, PG 155, 739.

[82] Герман, PG 98, 452.

[83] Скалабанович, *Христианские праздники*, кн. 1, *Рождество пресвятыя Богородицы*, Киев 1915; Мирковић, *Хеортологија*, 37–39.

Сл. 10. Служење св. Лиӣурӣије. С леве сӣране су Св. Василије Велики, Гриӣорије Боӣослов и Гриӣорије Ниски; с десне сӣране су св. Јован Злаӣоусӣи, Аӣанасије Велики и Кирило Александријски

чстъ і въ славꙋ. ст҃ыѧ Бц҃а. благовещние. рж҃ство. въведение въ ст҃аѧ стыхъ і положение ризе і поѧса и честнаго еѧ оуспѣниѧ и всѣхъ ея празнкъ.[84] Рођењем Богородице „Бог који почива на разумним престолима себи је приуготовио свети престо на земљи“.[85] О Богородици се говори у првом пророштву о избављењу рода људског од греха, када се каже да ће „семе женино сатрти главу змије“ (1Мој 3, 15), јер је она „унапред проречена од старих родова“.[86] Богородица се родила из царског Давидовог и првосвештеничког рода Ароновог.

Усӣеније Боӣородичино[87] спада у Велике празнике. При вађењу честице из просфоре на проскомидији у њену част помињао се и празник Успења Богородице.[88] Крај Богородичиног живота црква назива *усӣењем*, а не *смрћу*, зато што се смрт, као враћање праха земљи, ње није коснула: „Побеђују се на Теби, чиста Дево, закони природе: рођење (Твоје Спаситеља) остаје девичанско и смрт се заручује са животом; после рођења (остајући) девојка и после смрти жива, Ти спасаваш свагда, Богородице, наследство Твоје.“[89]

У црквеној уметности средњег века дванаест Великих празника јесу: Благовести, Рођење Христово, Сретење, Крштење Христово, Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Распеће, Силазак у ад или Мироносице на гробу Христовом, са значењем Васкрсења Христовог, Силазак Светог Духа на апостоле, Вазнесење и Успење Богородице. На скопској плаштаници налази се четрнаест; додато је Рођење Богородице, а Васкрсење је приказано два пута, и као Силазак у ад и као Мироносице на гробу. Циклус Христових страдања почиње Тајном вечером, а обично се завршава Оплакивањем.[90]

Криптофератски типик из 1300. године набраја четрнаест празника Господњих. То су: Благовести, Рођење Христово, Обрезање, Сретење, Крштење, Васкрсење Лазарево, Недеља Цвети, Преображење, Тајна вечера, Распеће, Васкрсење, Нова недеља, Вазнесење и Педесетница.[91] Теодор Продром изоставља Тајну вечеру и Нову недељу по Пасхи и тако добија дванаест празника Господњих.[92]

Две композиције из Богородичиног живота – Рођење и Успење – приказане су у циклусу Великих празника. Још је Никон Црногорац у типику писаном око 1088. године међу велике празнике убројао Богородичино Рођење, Ваведење и Успење.[93]

На богослужењу Великих празника помиње се углавном благодарност Христу за искупљење рода човечијег, победу над грехом и смрћу и васкрсење. Та победа установљена је ради сједињења људи с Богом и део је литургије, која је основ хришћанског богослужења.[94]

На композицији средишњег дела плаштанице – Полагању Христа у гроб – извезене су звезде јер је приликом Христовог распећа и полагања у гроб сунце изгубило своју светлост (Лк 23, 45): „ А од шестога часа би тама по свој земљи до часа деветога“ (Мт 27, 45; Мк 15, 33; Лк 23, 44), а и само сахрањивање обављено је увече (Мт 27, 57; Мк 15, 42). Воздух (ἀήρ) означава небески свод са звездама[95] и зато су оне извезене на хиландарској плаштаници. Оплакивање

[84] Муретов, *Последование ӣроскомидии*, 8, 22.

[85] Рођење Богородице, велико вечерње, 1. стихира на Господи возвах.

[86] *Ibid*., 1. стихира на литији.

[87] Скалабанович, *Хрисӣианские праздники*, кн. 6, *Усӣение ӣресвяӣыя Боӣородицы*, Киев 1916; Мирковић, *Хеорӣолоӣија*, 47–56.

[88] Муретов, *Последование ӣроскомидии*, 8, 22.

[89] Успење Богородице, јутрење, ирмос 9. песме 1. канона.

[90] Покровский, *Еванѓелие*, 392–398.

[91] Дмитриевский, *op. cit*., I, 907.

[92] О Великим празницима v. Дмитриевский, *Оӣисание* Τυπικά II, 161; Архиепископ Сергий, *Полный месяцослов Восӣока* I, Владимир 1901², 323–325; К. Никольский, *Пособие к изучению усӣава боӣослужения ӣравославной церкви*, Спб. 1894, 516–519; Г. Дебольский, *Дни боӣослужения ӣравославной каӣолической церкви* I, Спб. 1901¹⁰, 3–4; Мирковић, *Хеорӣолоӣија*, 9–14.

[93] Архиепископ Сергий, *op. cit*., 440–443.

[94] Дебольский, *op. cit*., 7–8.

[95] Симеон Солунски, *О храму*, гл. 64; Кондаков, *Памяӣники хрисӣианскаӣо искуссӣва*, 259.

Христово не помиње се у Светом писму, већ у црквеним песмама Великог петка и Велике суботе. Представа тог догађаја надахнута је црквеном поезијом.

Плаштаница се носила на Великом входу приликом великих празника у катедралним црквама и великим манастирима,[96] а, по мишљењу неких истраживача, и приликом других празника.

На доњем делу широке траке плаштанице у средини се налазе архијереји који, као у некој олтарској апсиди средњовековне цркве, служе Свету литургију. Међу њима су највећи оци и учитељи цркве: свети Јован Златоусти, Василије Велики, Григорије Богослов, Кирило Александријски и свети Терапонт, епископ кипарски, који се слави 25. маја. Међу њима се, последњи с десне стране, налази се скопски митрополит Јован, који је приложио плаштаницу цркви. Натпис поред његовог ореола није цео сачуван. Од почетка је сачувано само слово „ς". Г. Мије је први прочитао натпис поред ореола,[97] као и текстове на свим сачуваним свицима. По њему, натпис поред Јовановог ореола био је: [ο αγιο]ς. Од речи *аīиос* (ἁγιος) сачувано је само последње слово. Да ли се ту налазила нека друга реч? Тешко је одговорити на то питање. Реч светъ, светый не значи само *свеūи* већ и *чисūи*, *неūорочни*, *ūраведни*, *блаīочасūиви* и друго. У српским средњовековним повељама светима и светитељима називају се живи архиепископи,[98] епископи и цареви,[99] као и умрли владари[100] и архиепископи. Јован држи свитак на којем су исписане речи почетка заамвоне молитве: Ο ευλογ[ων] τους ευλο[γούντας] – „Ти благосиљаш оне који тебе благосиљају". По мишљењу М. Ћоровић-Љубинковић, појава лика митрополита Јована на плаштаници заслуживала би посебну студију. Изједначење службе митрополита Јована са службама светих отаца представља велику смелост. Уједно, таквим изједначавањем високог црквеног лица с најпоштованијим светим оцима очигледно се подвлачио његов значај, истицао његов изузетан углед и исказивала његова жеља за великом влашћу.[101] После приказа М. Ћоровић-Љубинковић објављено је више научних радова у којима се расправљало о српским архијерејима у композицији Служења Свете литургије. Најзанимљивија је композиција у манастиру Сопоћанима. Ту су насликана три српска архиепископа: свети Сава, Арсеније I и Сава II. Српски архијереји и велики свети оци хришћанске цркве држе свитке на којима је исписан текст молитве *Трисвеūе ūесме* на Светој литургији.[102] Њеним тумачењем и радњама које епископ обавља за време молитве објашњено је појављивање српских архиепископа на поменутој сопоћанској композицији.[103] Б. Тодић[104] је недавно изнео ново тумачење, по којем су српски архиепископи Арсеније I и Сава II насликани после смрти у композицији Служења Свете литургије. Он је уочио да је неколико композиција у наосу сопоћанске цркве настало као одјек склапања Лионске уније 1274. године и зато је сопоћански живопис датовао у 1275. годину.

На сопоћанској композицији Служења Свете литургије, на свицима најугледнијих архијереја Православне цркве и првих српских архиепископа, исписана је молитва *Трисвеūе ūесме* из Свете литургије, што је јединствен пример у византијском и српском сликарству. То није учињено случајно и не може бити занемарено приликом тумачења сопоћанске композиције.

На ктиторској композицији, међутим, краљ Урош I насликан је са старијим сином, младим краљем Драгутином, који је приказан као дечак, растом до груди оцу. Он је већ идуће, 1276. године збацио оца с престола. Ктиторска композиција чини крхком тезу о томе да су сопоћанске фреске насликане 1275. године.

Приказ српског архијереја у Служењу Свете литургије на хиландарској плаштаници јединствен је као и сама композиција. Митрополит Јован је приложник – ктитор – плаштанице и њен идејни и духовни творац. Он на њој није приказан само зато што је ктитор. Да је то разлог, он би био другачије и на другом месту извезен. Да би проблем био донекле схватљивији, треба поћи од почетка текста молитве коју Јован држи у рукама. То је текст: Ο ΕΥΛΟΓ[ΩΝ] ΤΟΥΣ ΕΥΛΟ[ΓΟΥΝΤΑΣ] – „Ти благосиљаш оне који тебе благосиљају." Реч је о почетку заамвоне молитве коју на архијерејској литургији или литургији уопште чита најмлађи свештеник. Патријарх Герман ту молитву назива печатом свих молитава.[105] Она је то уистину, јер понавља најважније молбе које се на Светој литургији непосредно или посредно помињу и у њој се износи оно што је цркви потребно. Њена садржина разликује се од садржине молитава чије почетке држе свети оци и она је на Светој литургији последња. У заамвоној молитви Јован се моли за живе, за оне који су на земљи и у животу, да их Господ благослови, спасе народ и дарује мир црквама и свештеницима. Ту идеју поткрепљује цела молитва: „Господе, Ти благосиљаш оне који Тебе благосиљају, и освећујеш оне који се у Тебе уздају, спаси народ свој и благослови наслеђе своје. Чувај пуноћу цркве своје, освети оне који љубе красоту дома Твога; Ти их прослави божанском силом Твојом, и не остави нас, који се у Тебе надамо; даруј мир свету Твоме, црквама Твојим, свештеницима и свима људима Твојим. Јер сваки добри дар, и сваки савршен поклон одо-

[96] Мирковић, *Црквени умеūнички вез*, 18.

[97] Millet, *Broderies religieuses*, 98, pl. CCVII.

[98] Светый је титула за епископе и патријархе (И. И. Срезневскй, *Матерiалы для словаря древне-русскаīо языка ūо ūисъменным ūамяūникам* III, Спб. 1903, стуб. 307–310; F. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae 1858, 561; Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних сūарина срūских* III, Београд 1864, 84–86).

[99] Miklosich, *op. cit.*, 149, 161, 164, 171, 173, 179; Даничић, *loc. cit.*

[100] *Ibid.*, 86–87.

[101] М. Ћоровић-Љубинковић у приказу књиге Г. Мијеа *Broderies religieuses de style byzantin*, Старинар, н. с. II (1951) 327.

[102] Ј. Радовановић, *Срūски архиеūискоūи у комūозицији св. лиūурīије у манасūиру Соūоћани*, ЗЛУМС 19 (1983) 41–73, прештампано in: *Иконоīрафска исūраживања срūскоī сликарсūва XIII и XIV века*, Београд 1988, 38–55.

[103] *Ibid*.

[104] Б. Тодић, *Аūосūол Андреја и срūски архиеūискоūи на фрескама Соūоћана*, in: *Трећа јуīословенска конференција визанūолоīа*, Београд–Крушевац 2002, 361–378.

[105] Герман, PG 98, 452.

зго је, силази од Тебе, Оца светлости, и Теби славу и благодарење и поклоњење узносимо, Оцу и Сину и Светоме Духу, сада и увек и у векове векова.“[106]

Неки аутори сматрају да је митрополит Јован на плаштаници приказан после смрти. У натпису поред лика, по читању Г. Мијеа, Јован је назван светим (ο ἅγιος), што доказује да је био покојник у тренутку када је његовој плаштаници додата трака око средишњег дела. Његова представа међу чувеним оцима цркве знак је високог поштовања због његовог рада у Скопској епархији. На исти начин своје најзаслужније епископе прослављали су Кипрани, Атињани, Охриђани и други. Одабирали су увек најистакнутије, као што су то чинили и Срби представљајући у тој сцени светог Саву.[107]

На плаштаници су сачувана два посветна записа. Први је на средишњем делу, исписан српскословенским, а други је на додатој траци, на грчком језику, као и сви натписи на композицијама које су на њој извезене. Први натпис у преводу гласи: „Првопрестолни скопски смерни Јован дар приноси мојему Жизнодавцу. Амин.“ У другом се моли: „Помени, Господе, душу раба свога Јована, архиепископа скопског. Амин.“[108] Пошто је архиепископ Јован дародавац плаштанице, он има право да се моли за своју душу. Аер или, касније, плаштаницу освећивао је епископ у својој катедралној цркви. Он дарује и освећује плаштаницу, он се моли Господу да помене његову душу. Када се на проскомидији вади честица из просфоре за мртве, не помиње се душа, као што се не помиње ни на јектенији за умрле на Светој литургији. Исто је и код помињања живих.

Плаштаница митрополита скопског Јована била је вотивни дар, као и Четворојеванђеље серског митрополита Јакова, писано 1354. године. Као и када је реч о серском Четворојеванђељу, посветни запис открива Јованове преокупације судбином властите душе на дан Страшног суда.[109] Даром који он, Јован, приноси исказује се нада у опраштање и избављење од грехова.[110] Нећемо расправљати о томе да ли је Јован приказан после смрти или није. Сигурно је да би представљање митрополита Јована након смрти покрај највећих учитеља цркве било смело, с обзиром на то да он није био поглавар Српске цркве. Као покојник он би сигурно држао свитак с почетком неке друге молитве, а не оне која је на свитку исписана.

По ланеном платну на које је пришивен црвени дамаст с везом, по боји дамаста и извезеним орнаментима на плаштаници, могу се разликовати три дела: 1. централни део с мртвим Христом и анђелима; 2. два серафима и композиције Рођења и Успења Богородице; 3. Служење Свете литургије у доњем делу, затим леви, десни и горњи део додате траке оквира, на којима је приказано дванаест Великих празника.

О личности скопског митрополита Јована писали су Р. М. Грујић,[111] Л. Мирковић[112] и Г. Мије.[113] Када је цар Душан на Цвети на сабору у Скопљу 1346. године узвисио српског архиепископа у достојанство патријарха, скопски епископ постао је митрополит, а, пошто је био у престоници, добио је титулу првопрестолног митрополита.[114] Највише података о скопском митрополиту Јовану налази се у хрисовуљи цара Стефана Душана из 1347. године, којом цар утврђује и обдарује манастир Светог арханђела Михаила у Леснову, задужбину деспота Јована Оливера: „И договорих се на збору са господином и оцем светога царства ми преосвећеним патријархом кир Јоаникијем и са архиепископом охридским Николом, и са архиепископом скопским, тј. митрополитом *кир Јованом*“;[115] „И по милости Божијој, како подигох краљевско достојанство на царство, архиепископију на патријаршију и епископије на митрополитства, такође подигосмо свечану Скопију (погрешно, треба: *йискойију*) часнога и славнога града Скопља Тројеручицу на првопрестолну митрополију.“[116]

„Првопрестолни“ митрополит и архиепископ скопски Јован уживао је велики углед код цара Душана, те изгледа да је сматран заступником патријарховим и при издавању свих важнијих државних аката који су се односили на цркву. У три повеље које је цар Душан издао грчким светогорским манастирима, а у којима се утврђују властелинска добра и повластице манастира, као царев супотписник не појављује се патријарх већ митрополит Јован[117] (Δια του πρωτοθρόνου Σκοπίων μητροπολίτου υπέρτιμου Ιωάννου – „По првопрестолном скопском митрополиту пречасном Јовану“). Повеље су издате Ватопеду маја 1346. године,[118] манастиру Ксиропотаму априла или маја 1346.[119] и манастиру Есфигмену априла или маја 1346. године.[120]

[106] *Божансшвене лишурїије*, 77–78.

[107] Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 116, сл. 94; С. Мандић, *Свилен йокров за дар манасширу*, in: *Древник. Зайиси конзерваѿора*, Београд 1975, 72–74, 79–80. Мандић сматра да натпис на грчком језику на плаштаници архиепископа Јована, који у преводу на српски гласи: „Помени, Господе, душу раба свога Јована, архиепископа скопског. Амин“, казује да Јован више није био у животу.

[108] Мирковић, *Црквени умешнички вез*, 17. Ваља подсетити на то да се на обреду проскомидије девета честица намењује жовом надлежном епископу (*Божансшвене лишурїије*, 17).

[109] Ch. Walter, *Portraits of Bishops appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Territory*, in: *Byzantum and Serbia in the 14th Century*, Athens 1996, 296–297; idem, *The Portrait of Jakov of Serres in London*, *Additional 39926*, Зограф 7 (1977) 65–72.

[110] Ђ. Трифуновић, *Азбучник срйских средњовековних књижевних йојмова*, Београд 1990², 173.

[111] Р. М. Грујић, *Скойска мишройолија*, Скопље 1935; idem, *Skopska eparhija*, in: *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*, ed. S. Stanojević, IV, Zagreb 1928 161.

[112] Мирковић, *Црквени умешнички вез*, 17–18.

[113] Millet, *Broderies religieuses*, 95.

[114] Грујић, *Скойска мишройолија*, 98–100.

[115] С. Новаковић, *Законски сйоменици срйских држава средњеї века*, Београд 1912, 676.

[116] *Ibid*., 676–681. О проблему датовања повеље и њеним издањима v. Г. Томовић, *Повеља манасшира Леснова*, Историјски часопис 24 (1977) 83–102; С. Габелић, *Манасшир Лесново*, Београд 1998, 16, 33–34.

[117] Грујић, *op. cit*., 98–99.

[118] А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке йовеље срйских владара*, Београд 1936, 82–83.

[119] *Ibid*., 92–93.

[120] *Ibid*., 102–103.

Плаштаница скопског митрополита Јована настала је око 1346–1348. године.[121] По Г. Мијеу, цар Душан је између децембра 1347. и априла 1348. године посетио Хиландар и донео дарове. Можда је тада донео и плаштаницу митрополита Јована.[122] Л. Мирковић сматра да је Јован даровао плаштаницу својој резиденцији Богородици Тројеручици у Скопљу, што је највероватније, а да је, када су њу 1392. до темеља разорили Турци, склоњена у Хиландар.[123] По мишљењу В. Ј. Ђурића, не зна се када је плаштаница доспела у Хиландар.[124]

Са опадањем црквеног живота у Византији и Србији за време турског ропства интересовање за велелепност богослужења потиснуто је у други план, па је даљи развој воздуха (аера – синдона) у уметничком погледу скоро престао. Почели су да се употребљавају лакши и мањи воздуси. Велики воздуси плаштанице сачувани су у манастирским и црквеним ризницама као сведочанства о времену у којем су црквени обреди и Света литургија били много свечанији, али су такви воздуси изашли из употребе.[125]

[121] Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 18.

[122] Millet, *Broderies religieuses*, 95–96.

[123] Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 18.

[124] Богдановић, Ђурић, Медаковић, *Хиландар*, 116. Пишући о иконографији већег броја плаштаница од XIII–XVIII века, Полин Џонстон (Pauline Johnstone) не расправља о плаштаници скопског митрополита Јована, већ је само узгред помиње, cf. Johnstone, *op. cit.*, 80.

[125] Троицкий, *op. cit.*, 393.

Epitaphion of the Skopje Metropolitan Jovan in the treasury of the Hilandar monastery

Janko Radovanović

The epitaphion of the Metropolitan of Skopje, Jovan was created between 1346 and 1348. It is unique for its beauty and religious ideas and, at the same time, it is the oldest of those preserved in our country. The epitaphion was worn during the Holy Liturgy of the Great Entrance in the cathedral churches and the major monasteries. Metropolitan Jovan presented the epitaphion as a gift to "my life-giver."

Depicted on its central field is the Deposition of Christ in the Sepulchre (The Weeping at the Sepulchre). Added around it, at a later time it seems, are bands representing the 14 Great Feasts and the Service of the Holy Liturgy, in embroidery. It is being served by the greatest fathers and teachers of the Church, and Metropolitan Jovan. The last composition represents an explanation that the epitaphion was connected with the Holy Liturgy and the Great Entrance. The epitaphion (σινδών) is the clean linen cloth in which Joseph of Aramathea wrapped Jesus Christ when laying Him to rest in the tomb. Since the Holy Table in the church represents the tomb of Christ, the epitaphion became bound to the Holy Table, early on. The epitaphion was the upper covering of the Holy Table, which gave the epitaphion its meaning.

The medieval expression epitaphion and the present-day *aer* mean the same thing. The medieval epitaphion was called aer (αήρ επιταάφιος) or, shorter, eileton (ειλητόν - I wrap). Before the beginning of the Holy Liturgy, it was unwrapped and laid over the Holy Table, on which the Eucharist was served. The Holy Table is "the credence of Christ, the throne of glory, the dwelling place of God, the tomb of Christ and the repose."

As of the XIII century, the aer cover developed into an epitaphion (epitaphios), which, during the Holy Liturgy of the Great Entrance, was worn on the head or shoulders, firstly by priests and then by deacons, as well.

The Deposition of Christ in the Sepulchre in the central part of the epitaphion is in close connection with the 14 Great Feasts and the Service of the Holy Liturgy. The ktetor emphasised it as an ensemble by placing the last composition on the lower part of the epitaphion. The entire Holy Liturgy presents all the acts of Christ: His arrival on earth, teaching, death, resurrection and ascension to the heavens.

The entire epitaphion could be explained with the prayer before the Ascension of Amnos in the Liturgy of Saint Basil the Great: "And we, too, Your Grace, in remembering His redeeming passion, the life-giving cross, the three-day interment, the resurrection from the dead, and sitting on the right hand of You, Lord and Father, and His second coming".

The paper provides the necessary explanations about the close link between the Great Feasts with the Holy Liturgy. Thus, the Feast of the Annunciation is bound to the Incarnation of Christ and to the antiphonal singing. The credence represents the place of Christ's birth and the cave in Bethlehem. The star on the paten represents the star that appeared in the sky when Christ was born. The paten also represents the place of Christ's birth. The crucifixion of Christ is also tightly bound to the Holy Liturgy, since all of Christ's sufferings are repeated in it. During the liturgy on the Great Feasts, expressions of gratitude to Christ are chiefly mentioned for the redemption of mankind, for his victory over sin and death, and for the resurrection. This victory was established in order to unite men with God and is part of the Holy Liturgy, which is the fundamental element of Christian worship.

The medieval epitaphion is not the same as the present-day epitaphion of Good Friday and Holy Satur-

day, the use of which is not known in the liturgical books of the XVI century.

The ktetor, Metropolitan Jovan is also participating in the composition of the Service of the Holy Liturgy, holding a scroll with the opening words of the dismissal prayer: “You bless those who bless You.” The epitaphion was Jovan’s votive gift. The inscription of the dedication: “Dear Lord, mention the soul of Your servant, Jovan, Archbishop of Skopje. Amen” reveals his concern for the fate of his soul on the Day of Judgment, and his hope in the absolution of sin. As of Palm Sunday in 1346, Jovan bore the title “Primate Metropolitan of Skopje.”

With the decline of church life in Byzantium and Serbia during the time of enslavement by the Turks, when magnificence in serving the liturgy was no longer so important, the further development of the aers came to a halt in the artistic sense. It was then that the large aers (αηρ, σινδων) ceased to exist. Those preserved in the treasuries of monasteries and churches testify to the times when church services were far more magnificent.

Two unpublished icons of the Kastoria school

Ioannis Sissiou

UDK: 75.052.046.3(495 Kastoria)”13“

The paper is dealing with two unpublished icons from the Byzantine musem of Kastoria: Royal door with the Annunciation (nr. 434; ca. 1400) and St. Nicholas with scenes of his Life (nr. 39; the end of 14th century).

The survival of the Palaeologans’ artistic perceptions and forms of art, as well as its artistic wealth and plurality, are the basic elements defining the work of Kastoria’s artists during the second half of the 14^{th} century.[1] These artists exceeded the fragmentation of the artistic process and the variety of perceptions particularly after the fifth decade of the 14^{th} century and highlighted the particularity of the region. It is henceforth a common ascertainment that they allowed an authentic direction to be recognized which was developed upon the acceptance of new contents upon which the movement of the hesychasts and their teaching had a tremendous impact.[2]

The growth of new solutions in the artistic milieu of Kastoria is expressed through epic monumentality on the one hand and the lyric poetic realism on the other hand, both of which are based on mature forms of the Palaiologan renaissance.[3] The ancient proportions of the head and the body remain identical, as do the types, whereas it was essential that the dimensions of the standing figures of saints slightly grow in size and this enlargement induced a different treatment. Broad brushstrokes are used in drawing beards, eyebrows and hair. Large, compact noses are lit up and stressed even more.[4] The educated artists know very well that this painting should not be rich in colours. The carnations are materialised by mild passages from light to dark green and ochre, while they also introduce red on the cheeks in order to recall habits of the second decade of the 14^{th} century. The development of art in the orthodox world is not progressive, particularly in times when brushwork expression does not play an instrumental role. The beauty of painting material and the sense of plasticity are two of its basic features, bearing though several differences to the painting of other artistic centres. It is a reference to certain rounded patterns exhibiting a hesitation towards the mixture of colours. All these serve a communicated expressionism that harmonises with the disposition for a modern artistic expression.

Fig. 1. Royal doors with the Annunciation, Around 1400, Byzantine Museum of Kastoria (no. 434)

In the icon painting, the presentation of the protagonists is the first priority. The space loses its realistic importance and the architectural structures are not described but become conventional fabrications in front of which the figures are painted. The light is intense and

[1] В. Ј. Ђурић, *Марков Манастир-Охрид,* ЗЛУМС 8 (1972) 152-156.

[2] Е. Бакалова, *Към въпроса за отражењето на исихазма върху изкуството,* in: *Търновска книжовна школа,* София 1974, 373-389.

[3] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980, 27.

[4] И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића,* Београд 1994, 147-150

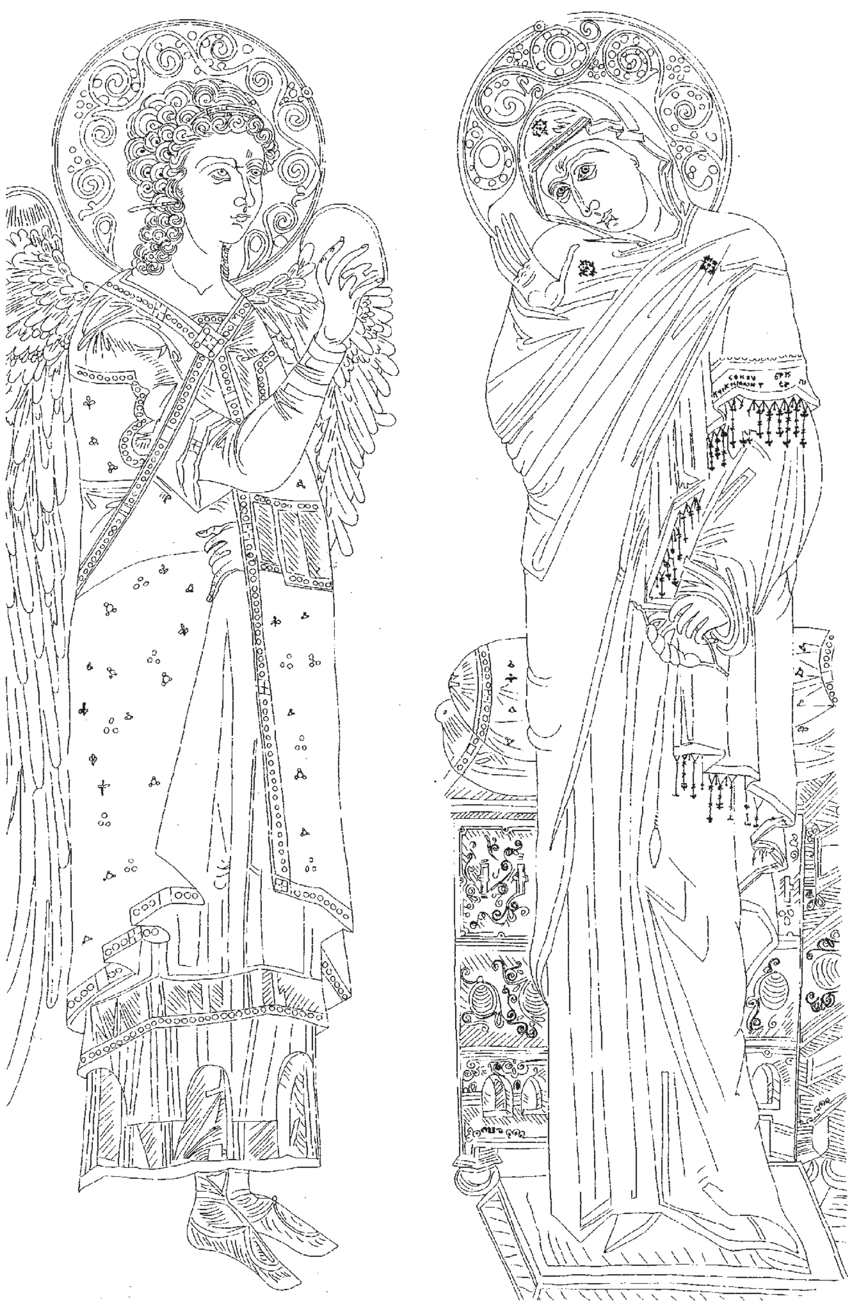


Fig. 2. Royal doors with the Annunciation, Around 1400, Byzantine Museum of Kastoria (no. 434), a drawing

Fig. 3. Royal doors with the Annunciation, Around 1400, Byzantine Museum of Kastoria (no. 434), a detail

unified as though it emanates from a source. The way of creation is not supported in the traditional contrast of colours, and the chiaroscuro is achieved by having ochre as its basis for carnation. The artists, accepting progressive creation, pass it through a gradation from the open ochre through olive green to roseate gleams on the face. White paints enter stressed spots of the face above the brows on the top of the nose and above the cheek bones and the sequence is conducted according to the values of classical tradition.

In this article we are dealing with two unpublished icons which were created in Kastoria after the Ottoman occupation of the town (1385 or 1386). However, this occupation does not seem to have influenced artistic creation. The diversity of the Kastorian artists in their ways of expression is impressive and indicates the existence of a powerful artistic centre with great potentialities and indubitable quality.

1. Royal doors with the Annunciation (Figs. 1-3)

Dimensions:	138 x 37 cm (left leaf)
	138 x 37 cm (right leaf)
Origin:	Naos Agion Trion
Date:	Around 1400
	Location: Byzantine Museum of Kastoria (no. 434)

This royal doors with the Annunciation scene, which come from the Agion Trion church, is a work of a Kastorian painter.

In the left panel of the bema door, the Archangel Gabriel is depicted standing and turning to Virgin Mary. He is raising his right hand in a gesture of speech delivery, while with his left hand he tries to hold his kirtle. He is wearing a dark blue chiton and a red mantle which is adorned with pearls and reflects an imperial costume. Similar depictions of archangel Gabriel in a royal costume is encountered in the Annunciation scene of three churches of Kastoria: Agios Nikolaos Tzotza, Agios Nikolaos tou Kyritse and Agios Georgios tou Vounou. These are respectively dated from the middle of the fourth decade until the end of the sixth decade of the 14th century.[5]

In the right panel, the Virgin Mary is depicted in front of a throne without a back-rest turning to the Archangel Gabriel holding her spindle with her left hand and

[5] On these churches cg. Γ. Σίσιου, *Καστοριανα μνημεια*, Αθηνα 1995, 59-63, 120-123.

Fig. 4. St. Nicholas with scenes of his Life, the last decade of 14th century, Church of Agios Nikolaos Dragota, Kastoria

Fig. 5. St. Nicholas with scenes of his Life, the last decade of 14th century, Church of Agios Nikolaos Dragota, Kastoria, a drawing

stretching out hesitantly her right hand, which hardly emerges from her chiton, in an expression of fear and surprise. Her head is bowed. Her gesture and her raised shoulder render her obedience to the Divine Will. She is wearing a deep blue chiton and a brown maphorion with fimbriated endings. A similar posture of the Virgin Mary can be found in the Annunciation scene of Agios Nikolaos the Petrites (sixth decade of 14th century).[6]

The two panels of the royal doors constitute a modest composition, which concerns only the two individuals. The representation is static, since there is no determination of the place in which the scene occurs, while the usual movement of the archangel is absent and is limited only to raising his right hand with which he blesses. The nimbi have an exergue plant decor, a habit of Kastorian painters, which is still observed in nimbi of murals since the 11th century. The bema door bear important resemblances with a comparable one from the cave church of the Virgin Mary in Prespa,[7] whose production is believed to have occurred in Kastoria and can be dated to the last quarter 14th century.[8] It was on this pictographic model that the artists of Kastoria relied in order to create royal doors during the 15th century, such as an example from the Kastoria collection (nr. 128/72).[9]

[6] On this church cf. Σίσιου, *Καστοριανα μνημεια*, 64-65.

[7] Ε. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας*, Κατάλογος, Θεσσαλονίκη 2006. εικ. 3.

[8] Π. Βοκοτόπουλος, in: *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας*, 19

[9] Ε. Τσιγαρίδας, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον,* Κατάλογος, Αθήνα 2001, 116.

Fig. 6. St. Nicholas with scenes of his Life, the last decade of 14th century, Church of Agios Nikolaos Dragota, Kastoria, a detail

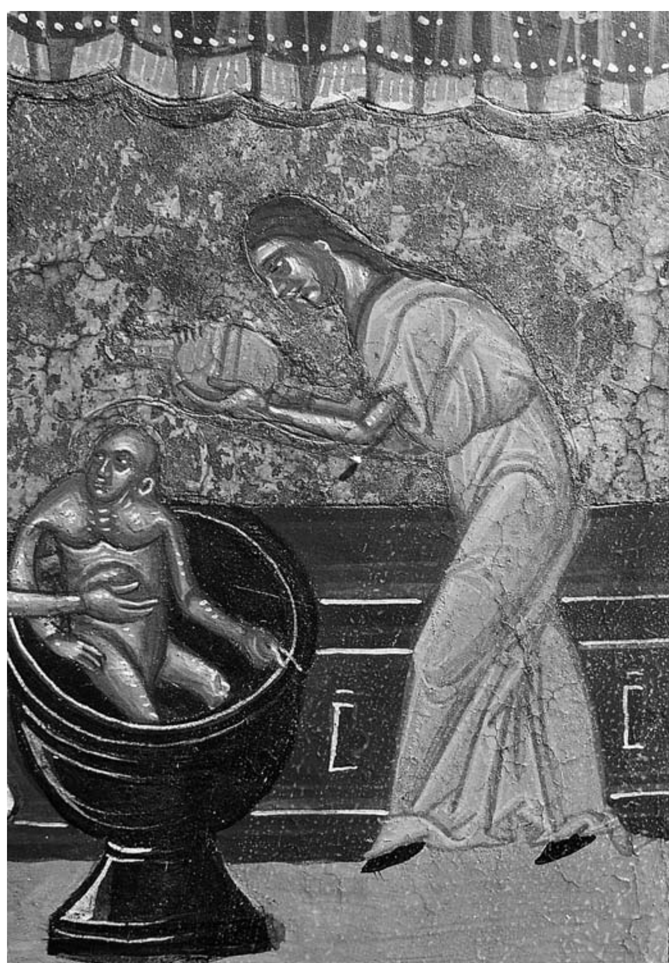


Fig. 7. St. Nicholas with scenes of his Life, the last decade of 14th century, Church of Agios Nikolaos Dragota, Kastoria, a detail (The birth of St Nicholas)

2. St. Nicholas with scenes (Figs. 4-7)

Dimensions:	127 x 55 x 2 cm
Origin:	Church of Agios Nikolaos Dragota
Dated:	Last decade of 14th century
Location:	Church of Agios Nikolaos Dragota (Byzantine Museum of Kastoria, no. 39-3)

Saint Nicholas, particularly venerated in Kastoria, is portrayed full-length, standing frontally and blessing with his right hand while holding a closed Gospel in his left hand.[10] In this icon, the life and the miracles of the patron saint of the church of St. Nicholas Dragota are illustrated in fourteen scenes. The cycle is interesting because it includes, eclectically, some of the most popular and important episodes reported in the Life of St. Nicholas.[11] The most usual scenes of saint Nicholas' cycles are the Birth, St. Nicholas is Taken to Scholl, the three ordinations, the Dormition and a number of miracles that the saint conducted during his life or after his death. Unfortunately, the icon, in order to be adapted to the smaller frame of the 17th century church of Saint Nikolaos Dragota, was cut in the lateral sides and thus the scenes are not saved as complete ones.

The cycle begins with the Birth. On the tall bed lies the mother. Two young female forms rush towards her, one of whom can hardly be discerned. Also, the swaddling newborn infant cannot be discerned. The scene, as it is depicted, is one of the simplest existing ones. Normally a larger number of women surrounding the mother of the saint is portrayed. The scene of the infant's bath (Fig. 7) is depicted below the previously mentioned scene but is omitted in most well-known icons.

The representation "St. Nicholas is Taken to Scholl" follows, which is developed in two episodes. In the first one, on the left, two tall, thin female figures are depicted, one in a rosy dress and the other in a blue one, leading the young Nicholas to the teacher. The teacher is sitting in an armchair holding a walking stick in his right hand and turning to the saint, being ready to receive him. In the second episode, the saint is depicted sitting in a seat in which, besides Nicholas, two other pupils are sitting with their alphabet books and attending the lesson. The representation of the school is often portrayed both in icons and in murals. Usually, the saint is accompanied by a female and more seldom by a male. The teacher is, in most cases, old, whereas the pupils usually sit around him. Behind these three scenes, in the foreground as a background a low single construction can be discerned, which covers the emergence of three other architectural structures. The entirety of these four scenes complete the cycle of the saint's childhood.

The three ordinations are depicted without peculiarities. In all of them, the saint is portrayed standing to the right with a slight bow and with his hands in an invocating posture, while he receives the benediction of the archpriest. In his ordination as a deacon, he is a young person and is wearing a deacon's rochet. The archpriest

[10] G. Anrich, *Hagios Nikolaos.Der heilige Nicolaus in der griechischen Kirche*, t. I, Leipzig 1917, 224.

[11] N. Paterson - Ševcenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art,* Torino 1983.

Fig. 8. St. Nicholas with scenes of his Life, the last decade of 14th century, Church of Agios Nikolaos Dragota, Kastoria, a detail (The dormition of St Nicholas)

ordinating him is behind the chancel table, which is covered with a purple altar-cloth. The ciborium of the chancel table, which is discerned in the background, is semicircular. In the second ordination, the saint is middle-aged and is wearing the canonicals of a presbyter, that is to say, a white rochet, a surplice and a tabard. In his third ordination as a bishop, the Saint is depicted as an older man wearing a bishop's canonicals. The remainder setting is similar to the two precedent ones.

The miracle of the brothers' donation happened before he became a bishop. When a resident of Patara, due to sudden bankruptcy, decided to prostitute his three girls in order to support his family, the saint helped him by throwing gold coins secretly into his house. The interior of the house is discerned in the scene, which is conventionally portrayed in three successive levels and the father and the three brothers are depicted asleep. Above the opening of a window the form of the Saint emerges, trying to throw a purse. Inscription: *Ο ΠΡΟΜΜΗΘΟΥΣ Μ ΤΩΝ ΠΤΟΧΟΝ ΕΧΩΝ Τ ΤΡΙΣ ΘΥΓΑΤ…*

Five scenes illustrate the history of the three generals, which bears a direct relation to the salvation of the three innocent people from death in Myra in Lykia. The history of the three generals, which is the most ancient miracle of saint Nikolaos, exists in all texts concerning the Saint's life. The narration includes two miracles: the salvation of the three innocent people of Lykia from the executioner's sword and the release of the three generals from prison by Konstantinos. In the icon, the following episodes have also been selected and depicted: the salvation of the men of Lykia, the appearance of the saint to Emperor Konstantinos, the three men in prison, the release of the three men by Konstantinos, the gift offer by the generals to the saint. In the first scene of the salvation of the three men, they are discerned in a slight bow waiting for the executioner's blow. He is standing behind them with his sword raised, which in turn has been seized by the Saint. The inscription in the preserved part exhibits: *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΥΟΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΤΡ…* In the second scene of Konstantinos' dream the saint is depicted wearing an archpriest vesture. The king is sleeping on a tall luxurious bed, whose section around the pil-

Fig. 9. St. Nicholas, the end of 15th century, Byzantine Museum of Kastoria (nr. 430), a detail

low has been destroyed. The place the event occurs is a structure resembling a palace. Inscription: *...ΟΣ ΠΤΑΝΕ ΤΕ ΤΩ ΒΑΣΕΙΛΙ ΚΑ ΤΟ ΟΝΑΡ.* The third scene, of the prison, is depicted having the building as a background and the three imprisoned ones in the foreground. Inscription: *ΟΙ ΤΡΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΕΝ ΤΗ ΦΡΟΥ...* . In the fourth scene the generals are released by Konstantinos. Inscription: *...ΤΙΝΟΣ ΑΠΟΛΥΩΝ ΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΤΕ ΑΝΔΡΑΣ.* In the fifth scene, at the right bottom, the three generals offer gifts to Saint Nikolaos.

Fig. 10. St. Nicholas with scenes of his Life, the beginning of 15th century, Byzantine Museum of Kastoria (nr. 350), a detail

In the left bottom compartment a scene from the maritime miracles of the saint is depicted. Inscription: .. *ΚΟΛΑΟΣ ΡΙΟΜΕΝΟΣ ΤΟ ΠΛΟΙΟΝ ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΙ.* Here we have the miracle during the voyage of the saint to Jerusalem.

In the last picture, occupying the center-bottom section of the icon, the Dormition of the saint is depicted (Fig. 8).

The icon of Saint Nikolaos bears many resemblances to three icons of the same subject from the Kastoria museum, published by N. Zias: nr. 430 (from the church of Saint Nikolaos of nun Eupraxia, Fig. 9), nr. 350 (from the church of Saint Nikolaos the Petrites, Fig. 10) and nr. 207 (from the church of Saint Nikolaos in the enoria of St. Thomas).[12] The estimated dating of the icon nr. 430 to the beginning of the 15th century was questioned by Manolis Chatzidakis who dated it to the end of the 15th century and compared it to a mural of the painter Xenos Digenis in the monastery of Myrtia in Aitolia.[13]

Actually, we know six icons with the same subject originating from the churches and the collections of Kastoria and dating from the middle to the end of the 14th century.[14] The churches are: the Saint Nikolaos Tzotza (1346), the Saint Nikolaos tou Kyritse (sixth decade of the 14th century), Saint Nikolaos the Petrites (sixth decade of the 14th century) and Saint Nikolaos Dragota (last decade of the 14th century). The mentioned icons originated from the chancel screens of these churches and had an honorary position due to dedication of the churches to St. Nicholas.

The intense activity of Kastoria's artists at this era created the iconographic type of St. Nicholas` icon, which is repeated later during the 15th century. For example, we could cite the icons of Saint Nicholas from Ptelea,[15] Korytsa (Albania),[16] and of the Museum of Skopje.[17]

---

[12] N. Ζίας, *Εικόνες του βίου και της Κοιμήσεως του Αγίου Νικολάου,* Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969) 275-296.

[13] Μ. Χατζηδάκης, *Η χρονολόγηση μιάς εικόνας της Καστοριάς*, Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969) 303-307.

[14] Ε. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες του 15ου αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς,* in: Διεθνές Συμπόσιο – Βυζαντινή Μακεδονία (324-1430μ.χ), Θεσσαλονίκη 1995, εικ. 11.

[15] Γ. Μ. Χατζούλη, *Αμφίγραπτη εικόνα του Αγίου Νικολάου από την Πτελέα Καστοριάς,* Βυζαντινά 18 (1995-1996) 381-394, εικ. 1-3, 11-12.

[16] Ε. Δρακοπούλου, ο. c., 36, εικ. 4.

[17] V. Popovska-Korobar, *Icons from the Museum of Macedonia,* Skopje 2004, icon 13.

Две иконе костурске школе

Јанис Сисиу

Костурске сликарске радионице наставиле са својом делатношћу и после доласка града под турску власт. Рад тих радионица може се пратити у зидном сликарству и иконопису. Поједини споменици у Костуру живописани су крајем XIV и почетком XV века, што показује да није било прекида у стварању. То су цркве Свети Никола ту Драгота и црква Света Три мученика (Гурија, Самон и Авив). Чланак је посвећен двема иконама које су повезане с тим храмовима. То су икона с ликом светог Николе из цркве Светог Николе ту Драгота и царске двери из цркве Свете Тројице.

Обрасци за иконографско решење царских двери из цркве Света три мученика јесу сличне представе Благовести које се налазе у црквама Светог Николе ту Дзодза, Светог Николе ту Кирици и Светог Ђорђа ту Вуну. Иконе сличне представи светог Николе настајале су у Костуру од средине до краја XIV века.

Новшества в русской иконографии конца XIV – начала XV века

Общевизантийские процессы и их локальные варианты

Энгелина Смирнова

UDK: 75.033.2.046.3(470)"13/14"

Покойный коллега Иван Джорджевич обладал широким научным кругозором и интересовался многими этапами в истории художественной культуры Византии, включая палеологовский период. В предлагаемой заметке, посвящённой его памяти, речь пойдет о ярких новшествах в сфере иконографии, возникавших на Руси в позднепалеологовский период. Они свидетельствуют о большом творческом потенциале всей поздневизантийской культуры, который по-своему проявился на Руси.

Конец XIV – начало XV в. – это время возрождения Руси после татаро-монгольского нашествия и объединения разрозненных русских земель вокруг Москвы. Этот период был отмечен не только большой активностью русских земель и центров, но и удачно сложившимися зарубежными связями Руси: мудрой политикой митрополичьей кафедры, развитием монастырской жизни и контактами русских монастырей с Афоном, широкими возможностями для приглашения греческих и южнославянских художников.

1. Первый круг предлагаемых наблюдений касается появляющегося в этот период своеобразного иконографического пласта, отражающего интерес к русскому культурному наследию. Историки русской письменности давно отметили использование в XIV–XV вв. местной традиции, которая в ряде случаев постепенно приобретает общенациональное звучание. Исследователи обратили внимание, в частности, на киевские парадигмы. Наибольший вклад в изучение этого вопроса внес Д. С. Лихачев.[1] Ученый подчеркивает, что тема киевского (как и владимирского) наследства играла большую роль в культуре возвышающейся Москвы, отражая борьбу за возрождение русской государственности.[2]

Среди примеров обращения к киевскому наследию в московской письменности выделяются, прежде всего, парафразы. Так, в Слове о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича (Донского) содержится прямой парафраз текста Слова о законе и благодати митрополита Иллариона, XI в. Ср. в Слове о законе и благодати: „Хвалить же похвальныими гласы Римьскаа страна Петра и Паула… Похвалим же и мы, по силе нашеи, малыими похвалами … великого кагана нашеа земли Володимера…"[3] В Житии князя Дмитрия Ивановича: „Похваляет убо земля Римскаа Петра и Павла … Володимера – Киевскаа съ окрестными грады, тебе же, великый княже Дмитрие – вся Русскаа земля".[4] Огромным парафразом по отношению к Слову о полку Игореве является Задонщина, прославляющая победу Москвы над татарами в битве на Куликовом поле на Дону в 1380 г.[5]

Тема уподобления московских князей киевским звучит и в других произведениях русской письменности, и в эпизодах уже цитировавшегося Жития князя Дмитрия Ивановича. Там говорится, что победитель в сражении 1380 г. Дмитрий Донской – потомок „царя Володимера, новаго Костянтина, крестившаго землю Русскую, сродник же бысть новою чюдотворцю Бориса и Глеба".[6] Князь Олег Рязанский, изменник, – это „Святополъкъ новый" (речь идет о князе, по чьему приказу были в 1015 г. убиты св. Борис и Глеб).[7]

Обращаясь к искусству того же периода, следует учесть разные грани материала: посвящение храмов, формирование культа святых и их изображений, особое почитание тех или иных икон, иконографию произведений. В одних случаях обнаруживается доминанта киевских мотивов, в других преобладает местное начало. При этом киевские мотивы осознаются как общерусское наследие, как славное и благородное прошлое всей Руси.

---

[1] Д. С. Лихачев, *Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили*, Ленинград 1973, 113–120.

[2] Idem, *Литература времени национального подъема*, in: *Библиотека литературы Древней Руси* 6, Санкт-Петербург 1999, 9.

[3] *Библиотека литературы Древней Руси* 1, Санкт-Петербург 1997, 42.

[4] *Библиотека литературы Древней Руси* 6, 226.

[5] О подлинности Слова о полку Игореве: А. А. Зализняк, „*Слово о полку Игореве": взгляд лингвиста*, Москва 2004. Одно из хорошо комментированных изданий Задонщины („Слова о Куликовской битве Софония Рязанца"), cf. *Воинские повести Древней Руси*, red. В. П. Адрианова-Перетц, Москва–Ленинград 1949, 33–41, 143–165.

[6] *Слово о житии и преставлении* , in: *Библиотека литературы Древней Руси* 6, 206.

[7] *Летописная повесть о Куликовской битве („О побоищи иже на Дону и о томь, что князь великий бился съ Ордою")*, in: *Библиотека литературы Древней Руси* 6, 124.

Илл. 1. Шитый "воздух". 1389 г. Государственный Исторический музей. Левая часть, с изображениями митрополитов Петра и Алексея, св. князей Бориса и Глеба, Алексея Человека Божьего, св. Николы

В конце XIV в. наблюдается повышенное внимание к иконографии святых киевских князей. Древнейшие среди сохранившихся изображений крестителя Руси, равноапостольного князя Владимира (вместе с его сыновьями Борисом и Глебом) относятся именно к концу XIV в., причем они фиксируются как в Москве (фигуры на шитом „воздухе"-аере 1389 г. со Спасом Нерукотворным, заказанном Марией, вдовой великого князя Симеона Ивановича (илл. 1, 2),[8] так и в Новгороде (фреска церкви Св. Феодора Стратилата на Ручью).[9]

Перерабатывается и развивается иконография Бориса и Глеба. От последней трети XIV в. сохранились их наиболее ранние конные изображения,[10] где святые князья уподобляются византийским воинам-мученикам – Сергию и Вакху, Георгию и Димитрию, Феодору Стратилату и Феодору Тирону, также в ряде случаев изображавшимся как парные конные воины.

Кажется, в тот период получила новое звучание и иная, традиционная иконография Бориса и Глеба – издавна встречающиеся изображения в рост. Широко известная икона из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) повторяет иконографический тип XIII в., но по стилистическим признакам – ритму контуров, характеру ликов – должна быть датирована второй половиной или даже концом XIV в. (а не более ранним временем, как считалось до сих пор).[11] Она содержит новый для этого сюжета образ св. князей как мучеников-страдальцев с одухотворенными тонкими ликами, пребывающих в золотом сиянии небесного мира.

Не исключено, что житийный цикл св. Бориса и Глеба существовал уже в древности. Но первые дошедшие до нас житийные циклы в живописи относятся как раз к концу XIV – началу XV в. (миниатюры Сильвестровского сборника,[12] клейма иконы ГТГ из Коломны[13]). Возможно, сцены их жития были изображены в росписи новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках, построенной в 1377 г.

Во второй половине – конце XIV в. обновляется изобразительный житийный цикл святителя Николая Мирликийского. В русской иконографии появляются те эпизоды, которые были зафиксированы в письменной форме еще в киевский период, в XI–XII вв., известны в рукописях XIII в., но до второй половины XIV в. не изображались. Это, например, сцена Перенесения мощей (из Мир Ликийских в Бари) – изображение события 1089 г., известного во всем христианском мире, но праздновавшегося только на Руси. Первый пример такого изображения – в иконе из собрания Владимира А. Логвиненко, середины – третьей четверти XIV в.[14] Кроме того, в клеймах жития Николы отныне часто встречается „Чудо о киевском младенце", и всегда, за редчайшими исключениями, – „Чудо с ковром" – по тексту, который не обнаружен нигде, кроме русских сборников, и считается также киевским сочинением.[15]

Как отдельное свидетельство интереса к киевскому наследию назовем деятельность тверского епископа Арсения, который был выходцем из Киева, подвизался там в Киево-Печерском монастыре и пришел в Москву вместе с митрополитом Киприаном. Став епископом Тверским, Арсений повелевает

[8] Н. А. Маясова, *Древнерусское шитье*, Москва 1971, табл. 5, 6.

[9] Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, табл. 267.

[10] Икона неизвестного происхождения, попавшая в Успенский собор Московского Кремля, ныне в ГТГ (*Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания 1. Древнерусское искусство X – начала XV века*, Москва 1995, кат. 31; икона отнесена к псковской школе живописи); новгородская икона из церкви Бориса и Глеба в Плотниках, ныне в Новгородском музее (В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 1983, табл. 37).

[11] Лазарев, *op. cit*., табл. 84. О датировке иконы: Э. С. Смирнова, *Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века*, Москва 2004, 172–176.

[12] *Сказание о Борисе и Глебе. Факсимильное воспроизведение житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века)*, Москва 1985.

[13] *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания*, кат. 58.

[14] Смирнова, *op. cit*., кат. 20.

[15] Eadem, *Житийный цикл святителя Николая Мирликийского в русской иконописи. Сложение местных особенностей во второй половине XIV – начале XV века*, in: *Искусство христианского мира* 9 (2005) 151–165.

в 1406 г. создать список Киево-Печерского Патерика (РНБ, ОСРК, Q. п. I. 31), а в основанном им Желтиковом монастыре строит церкви с посвящением престолов по киевскому образцу: Успенскую и во имя преподобных Антония и Феодосия.[16]

Приведенные разрозненные факты, будучи сопоставлены друг с другом, образуют параллель киевской теме в русской письменности.

В русской иконографии конца XIV – начала XV в. иногда наблюдается повышенный интерес не к киевскому, а к местному наследию. В Москве многие мероприятия в области культуры были порождены мощной программой утверждения ее общерусского политического авторитета и, за неимением собственных древностей в относительно молодом городе, программа была нацелена на древности Владимира, на землях которого возникла Москва. Сюда относятся прежде всего все события, связанные с иконой Богоматери Владимирской и ее перенесением из Владимира в Москву в 1395 г.[17] Учитывая историю иконы, в развитии ее почитания в Москве можно видеть не только владимирскую интонацию, но также и тему киевского и константинопольского наследия. О присутствии темы древнего Владимира в культурной политике Москвы свидетельствует и реставрация белокаменных храмов бывшего Владимирского княжества: в 1403 г. – Спасского собора в Переславле, в 1408 г. – Успенского собора во Владимире, а позже, в 1471 г. – Георгиевского собора в Юрьеве Польском.

Тем не менее, начинает формироваться и тема собственной московской истории. На упомянутом шитом „воздухе" 1389 г. (илл. 1, 2), где в малом масштабе изображены св. князья Владимир, Борис и Глеб, в основной части композиции, в составе деисусного чина, центром которого является Св. Убрус (Спас Нерукотворный), вслед за Богоматерью, Иоанном Предтечей и двумя архангелы представлены русские митрополиты XIV в. Справа, чернобородый – это митрополит Максим (умер в 1305 г.), грек по происхождению, переехавший со своим двором в 1299 г. из Киева на северо-восток, во Владимир, неподалеку от которого находилась Москва. Слева, симметрично, изображен митрополит Петр (умер в 1326 г.), который почти все время проводил уже в Москве и всячески способствовал укреплению ее авторитета. При нем начали строить каменный Успенский собор Московского Кремля. Представлен и преемник Петра, грек митрополит Феогност (1328–1353), продолжавший дело митрополита Петра, включая строительство и роспись московских храмов. Представлен, наконец, митрополит Алексей (1354–1378), впоследствии, как и Петр, причисленный к лику святых, покровителей Москвы. Несмотря на то, что это произведение имеет уникальныйдля своего времени, элитарный характер, оно предвосхищает дальнейшее развитие московской иконографии.

Илл. 2. Шитый "воздух". 1389 г. Государственный Исторический музей. Правая часть, с изображениями митрополитов Максима и Феогноста, Григория Богослова, великомучеников Никиты и Димитрия Солунского, св. князя Владимира

Тема локального наследия прочитывается в XIV–XV вв. и в культуре Новгорода. Киевская тема была небезразлична новгородцам, киевские князья Владимир, Борис и Глеб воспринимались как заступники не только Руси вообще, но и Новгородской земли в частности. Но в Новгороде была и собствен-

[16] Е. Л. Конявская, *Арсеньевская редакция Киево-Печерского патерика и тверской Желтиков монастырь*, in: *Древняя Русь. Вопросы медиевистики. Тезисы участников III Международной конференции „Комплексный подход в изучении Древней Руси"*, Москва 2005, 41–42.

[17] *Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки*, Москва 1995. Мы не рассматриваем сейчас позицию А. Эббингхауса, настаивающего на относительно позднем возникновении легенды о перенесении иконы „Богоматерь Владимирская". Cf. A. Ebbinghaus, *Die altrussischen Marienikonen-Legenden,* Berlin 1990, 43–44, 88, 139–159. Стоит, однако, напомнить, что внимание к этой иконе на рубеже XIV–XV в. подтверждается исполнением копийреплик с прославленной византийской иконы: одной, созданной для Успенского собора во Владимире самим Андреем Рублевым или близким к нему художником, около 1408 г. (сейчас во Владимирском музее), и второй, около 1400 г., уменьшенного размера, неизвестного происхождения, из собрания В. А. Прохорова (сейчас в ГРМ. Cf. Э. С. Смирнова, *Московская икона XIV–XVII веков*, Ленинград 1988, табл. 95–98).

Илл. 3. Сошествие во ад. Конец XIV в. Икона из Воскресенской церкви в Коломне. Государственная Третьяковская галерея

ная древняя культура. Она дополняла тот пласт, который в московской политике был представлен Киевом и отчасти Владимиром. Среди многих явлений новгородской культуры XIV–XV вв. – не только письменная фиксация легенды о прославившейся в XII в. чудотворной иконе Богоматери Знамение и постройка для нее Знаменского храма напротив церкви Спаса на Ильине в 1354 г., но и сложение почитания преподобного Варлаама Хутынского, жившего на рубеже XII–XIII в., строительство храмов „на старой основе" – на фундаментах домонгольских храмов (при архиепископе Евфимии II во второй четверти XV в.). В иконах Новгорода повторяются некоторые чтимые местные образы. Так, на протяжении XIV в. в Новгороде варьируется тема иконы XI в. „Спас Златая риза" из Софийского собора (в XVI в. перевезена в Успенский собор Московского Кремля): в миниатюре Хлудовской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3, в иконе 1337 г. новгородского архиепископа Моисея (Благовещенский собор Московского Кремля), в недавно раскрытой иконе 1362 г. – видимо, архиепископа Алексея (Софийский собор в Новгороде), в иконе конца XIV в. – видимо, архиепископа Иоанна (Успенский собор Московского Кремля).[18]

Ретроспективные тенденции характерны для всей поздневизантийской культуры, они соответствуют общей логике ее развития. Обращение отдельных регионов к собственному наследию, к местной тематике представляет часть общего пласта ретроспективных тенденций, причем часть очень весомую. Оно не было специфической особенностью одного лишь русского искусства, но известно и в других православных странах. Сходные тенденции, с акцентировкой локальных мотивов, с большой силой проявились в южнославянском искусстве всего палеологовского периода, в частности, в росписях сербских храмов. Это и развитые ктиторские портреты, и фигуры предков сербских властителей, изображения представителей Сербской автокефальной церкви, композиции „Собор св. Саввы" и „Собор св. Симеона" (с модификациями), фигуры святых – покровителей сербских властителей (например, Стефана Первомученика) или особо почитавшихся в семье Неманичей (Иоанн Предтеча, св. Никола),[19] и ряд других явлений.

В русской культуре XIV–XV вв. „национальная" тематика приобрела дополнительный смысловой аспект, что объясняется своеобразием тех обстоятельств, при которых Русь приняла крещение в 988 г. и прожила первые полтора-два века своей христианской истории. Страны Средиземноморского ареала составляли ту территорию, на которой совершали свои подвиги раннехристианские святые, где сберегались их мощи. Некоторые святые епископы и воины-мученики, целители-бессребреники и преподобные оказывались для жителей тех или иных стран земляками, их заступничество воспринималось как особо теплое и близкое. Таким был, например, св. Димитрий для Салоник и для многих земель на Балканах.

Между тем, территория на далеком севере, где располагалась Русь, не имела своей раннехристианской истории. Отсюда стремление Русской церкви и княжеских придворных кругов, а также русских книжников, уже в X–XI вв. обрести собственные святыни, своих заступников и покровителей, помимо общих. Не случайно на Руси уже тогда распространяется предание об апостоле Андрее, пришедшем на Днепр и на место будущего Новгорода проповедовать христианство.[20] К той же категории относится легенда о проповеди апостола Павла среди славян: „Тем же и словеньску языку учитель есть Па-

[18] Э. С. Смирнова, *„Спас Златая риза". К иконографической реконструкции чтимого образа XI века*, in: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 1996, 159–199. Икону 1362 г. готовит к публикации Т. Ю. Царевская.

[19] Из последних публикаций cf., например: Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 123–140; D. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes. The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой*, Москва 2005, 357–368.

[20] *Повесть временных лет*, ed. Д. С. Лихачев, red. В. П. Адрианова-Перетц, Москва–Ленинград 1950 1, 12; 2, 218–219.

вел, от него же языка и мы есмо Русь, тем же и нам Руси учитель есть Павел…"[21] Одним из важных шагов в том же направлении был предпринятый князем Владимиром в 988 г. вывоз из Херсонеса мощей св. Климента, папы Римского, впоследствии помещенных в Десятинную церковь в Киеве.[22] Особое почитание св. Климента рано нашло отражение в русской иконографии.[23] Что касается св. Николая Мирликийского, то вера в его заступничество, его специальное покровительство Русской земле – князьям и благочестивому народу – выразилась в целом ряде памятников письменности, рассказывающих о посмертных деяниях святителя, которые совершились на Руси: в легенде о „круглом образе" св. Николы (исцелившем новгородского князя Мстислава Владимировича), в Чуде о киевском младенце (утонувшем в водах Днепра и спасенном Николой), в Чуде о половчине (после пребывания в Киеве кочевник-язычник убедился в могуществе св. Николая).[24]

К XIV в., особенно ко второй половине столетия, история собственной русской святости – преподобных, мучеников, благоверных князей, чудотворных икон – уже приобрела солидные очертания и стала достаточно весомой для того, чтобы образовать важную ветвь русской иконографии.

2. Второй круг наших наблюдений касается обновления и расширения иконографии некоторых евангельских сцен. На этот феномен, имевший место в поздневизантийском искусстве, обратил внимание Б. Тодич, изучая росписи XIV в. на Балканах. Речь идет об обогащении иконографии Великих праздников, куда в ряде случаев стали включаться эпизоды из апокрифических сочинений, ветхозаветные сцены, аллегорические фигуры.[25] В русской живописи этот процесс представлен двумя яркими примерами. Первый – развитие композиции „Сошествие во ад", где в некоторых русских произведениях вокруг фигуры Спасителя изображаются персонификации добродетелей, одерживающих победу над „страстями" (пороками), в пещере Ада ангелы побивают силы зла, а в составе исключительно многолюдных групп праведников изображена не только прародительница Ева, но и еще несколько ветхозаветных праматерей. Эти особенности в полной мере проявились в иконе конца XIV в. из Воскресенской церкви города Коломна (Третьяковская галерея, илл. 3)[26] и получили многочисленные вариации в иконописи XV–XVI вв. Самый ранний сохранившийся образец такой иконографии, с шестью ветхозаветными праматерями, включая Еву, – в русской северной иконе второй четверти – середины XIV в. (Москва, собрание Владимира А. Логвиненко).[27]

Илл. 4. Преображение. Новīородская икона ӣервой ӣоловины XV в. Москва, собрание Михаила Елизавеӣина

Еще один пример подобного иконографического творчества – русские варианты „Преображения", где, наряду с традиционными изображениями пророков Илии и Моисея, стоящих по сторонам преобразившегося Христа, представлены дополнительные сцены: путешествие пророка Илии на облаке в сопровождении ангела, восстание пророка

[21] *Повесӣь временных леӣ* 1, 23; 2, 209. Мы не касаемся аналогичных преданий в других славянских землях.

[22] *Повесӣь временных леӣ* 1, 80.

[23] В. Д. Сарабьянов, *Кульӣ св. Клименӣа ӣаӣы Римскоīо и еīо оӣображение в новīородском искуссӣве XII в.*, in: *Ладоīа и релиīиозное сознание. Треӣьи чӣения ӣамяӣи Анны Мачинской. Сӣарая Ладоīа, 20–22 декабря 1997 ī. Маӣериалы к чӣениям*, Санкт-Петербург 1997, 34–38. С. 34–38; Т. Ю. Царевская, *Образ св. Клименӣа Римскоīо в новīородском искуссӣве XIII века*, in: *Древнерусское искуссӣво. Визанӣия и Древняя Русь. К 100-леӣию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*, Санкт-Петербург, 1999, 260–271.

[24] Г. Подскальски, *Хрисӣиансӣво и боīословская лиӣераӣура в Киевской Руси (988–1237 īī.)*, перевод А. В. Назаренко, red. К. К. Акентьев, Санкт-Петербург 1996, 220–224.

[25] Б. Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, Београд 1998, 124, 126, 128.

[26] E. Smirnova, *Une icône de la Descente aux Limbes d'une rare iconographie*, Зограф 22 (1992) 55–60.

[27] Eadem, *Иконы Северо-Восӣочной Руси*, кат. 26 и 27; eadem, *More about the Rare Iconography of the Descent into Hell*, ΔΧΑΕ 26 (2005) 303–310; eadem, *Иконоīрафический варианӣ «Сошесӣвия во ад». Росӣов, Москва, Север*, in: *Иконы Русскоīо Севера. Двинская земля, Онеīа, Карīоӣолье, Поморье. Сӣаӣьи и маӣериалы*, red. Э. С. Смирнова, Москва 2005, 141–161.

Моисея из гробницы и (иногда) его путешествие на облаке, также с помощью ангела. Обе эти сцены, в очень маленьком размере, представлены в верхних углах известной иконы „Преображение" из Спасо-Преображенского собора в Переславле Залесском, около 1403 г. (Третьяковская галерея).[28] Недавно в частном собрании Михаила Е. Елизаветина (Москва) обнаружилась новгородская икона первой половины XV в. с более подробными и крупными изображениями этих сцен (илл. 4).[29]

Развитие темы ветхозаветных пророков в „Преображении" было призвано рельефнее подчеркнуть значение события для всего человечества: для живущих на земле, пребывающих на небесах и находящихся в мире мертвых. В одной из Гомилий Иоанна Златоуста содержится указание на то, что Моисей, присутствовавший на горе Фавор при Преображении, представлял мир мертвых, тогда как Илия, взятый живым на небо в огненной колеснице, – мир живых.[30] Согласно св. Василию Великому, Преображение Господне было предвосхищением Второго Пришествия, и Христос явился на горе Фавор во славе будущего века как Господь живых и мертвых.[31] Эти идеи нашли отражение в богослужебных текстах: „… предсташа ти от земли убо апостоли, яко с небесе же Фесвитянин Илия, Моисей же от мертвых…"[32] Ефрем Сирин в Первом гимне на Рождество Христово и в Толкованиях на Четвероевангелие, гл. 14, высказывается о том, где были Илия и Моисей до их появления на горе Фавор: „Господь призвал Илию, взятого на небо, и Моисея, возвращенного к жизни".[33] Аналогичные мотивы содержатся в Слове на Преображение Иоанна экзарха Болгарского: Господь повелел „въшедъшому яко на нбо Илии сънити, и оумершому Моисею въскрснути из мртвыих, и възведе я на гору, да покажетъ им яко снъ есть бжии… И апсли разумеша, яо же съи Гъ Ісcъ есть погреблъ Моисея, иже и призва и, и Илию съ есть възвелъ на высоту, не ведеаше бо никто же гроба Моиссеова, разве и сего, ни пакы не ведеше никто же Илию, где есть, разве и иже и есть възялъ, съ бо един владетъ живыими и мртвыими, и нбсем, и адом…"[34]

Следует отметить, что в обоих рассматриваемых сюжетах – и в „Сошествии во ад", и в „Преображении" новшества выражаются в активизации ветхозаветных мотивов (в одном случае – включение фигур ветхозаветных праматерей, в другом – истории пророков Илии и Моисея).

Обзор русских икон XVI–XVII вв. с композицией „Преображение" (не из цикла евангельских праздников, а крупных, располагавшихся в нижней зоне наоса) позволило обнаружить десятки произведений с о сценами истории Илии и Моисея. Пожалуй, их сохранилось даже больше, чем икон „Сошествие во ад" с описанными дополнительными мотивами. Самый же ранний пример подобной иконографии в русском искусстве – плохо сохранившаяся фреска Снетогорского монастыря во Пскове, 1313 г.[35] Между тем, за пределами Руси такие композиции крайне редки.[36]

Несмотря на отсутствие сохранившихся византийских прототипов, вряд ли можно предположить, что русские художники первой половины – середины XIV в. осмеливались самостоятельно вводить совсем новые сцены и эпизоды в традиционную иконографию „Сошествия во ад" и „Преображения". Скорее всего, они, опираясь на не дошедшие до нас апокрифы, развивали некогда существовавшие, но редкие и исчезнувшие мотивы византийской иконографии. Импульсом для введения дополнительных эпизодов служила давняя тенденция русской культуры к просвещению через образ, к наглядной иллюстрации понятий христианского вероучения.

Происхождение иконы из собрания Михаила Елизаветина неизвестно. Судя по крупным размерам (164 × 119 см), это была „храмовая" икона одной из Преображенских церквей. Интересно, что именно такой размер, по описанию XIX в., имела храмовая икона в Преображенском соборе Спасо-Преображенского монастыря в Старой Руссе, близ Новгорода.[37] Здание было построено новгородским архиепископом Евфимием II, богато украшено и торжественно освящено в 1441 г.[38] Совпадение размеров не является полноценным доказательством происхождения новооткрытой иконы из Старой Руссы, однако позволяет допустить такую возможность, тем более если учесть, что стиль иконы не противоречит данной атрибуции. Икона из частного собрания, нет сомнения, повторяет уже известную в Новгороде иконографию, которая, следовательно, сложилась там несколько раньше (такой могла быть храмовая икона очень почитавшейся в Новгороде церкви Спаса Преображения на Ильине улице, построенной в 1374 г. и расписанной Феофаном Греком в 1378 г.).

---

[28] *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания* 1, кат. 62.

[29] E. Smirnova, *Une icône novgorodienne inconnue de la Transfiguration de la première moitié du XVe siècle et les icônes russes du même sujet avec des scènes du vol de St. Élie et de l'ascension de Moïse du cercueil*, ΔΧΑΕ 28 (2007), в печати.

[30] Гомилия 56 на Евангелие от Матфея. Cf. PG. 58, col. 550–551.

[31] Гомилия на Пс. 44, стих 5. Cf. PG 29, col. 400 CD. Cf. также: PG 58, col 554 (Иоанн Златоуст).

[32] Служба 6 августа, Утреня на Преображение, Песнь 8, третий тропарь. Cf. *Минея праздничная*, Москва 1993, 408.

[33] Св. Ефрем Сирин, *Творения* 8, Москва 1995 (репринт изд. 1914 г.), 199–200; *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Nativitate (Epiphania)*, ed. E. Beck, in: *Corpus scriptorium christianorum orientalium*, vol. 186, Louvain 1959 (гимн 1, строфы 35, 36). Я пользовалась переводом этого текста с сирийского на русский, который готовит священник Леонид (Брилихес) любезно познакомивший меня со своей работой.

[34] Е. Минчева, *Германов сборник от 1358/1359 г. Изследване и издание на текста*, София 2006, 737, 739.

[35] И. Б. Голубева, В. Д. Сарабьянов, *Собор Рождества Богородицы Снетогорского монастыря*, Москва 2002, табл. IV, № 9.

[36] На это обратил внимание греческий исследователь Атанасиос Семоглу. Cf. А. Семоглу, *Воскресающий Моисей. О редкой иконографической особенности сцены „Преображения" в настенной монастырской живописи северо-западной Греции XVI века. Исследование русского влияния*, Византийский Временник 60 (85) (2001) 174–177.

[37] Сергий, иеромонах, *Летопись Старорусского Спасо-Преображенского первоклассного мужского монастыря*, Новгород 1898, 88.

[38] *Новгородская летопись по списку П. П. Дубровского*, Полное собрание русских летописей 43, Москва 2004, 179.

Наши наблюдения приводят к заключению, что темы русской истории и русской святости, а также новые варианты изображения некоторых Великих праздников появляются в русском искусстве уже в первой половине – середине XIV в. Процесс обогащения иконографии достигает своего апогея в конце XIV – начале XV в. Он происходит с равной интенсивностью в разных русских землях. Следовательно, был какой-то общий, единый центр, стимулировавший и координировавший этот процесс. Таким центром мог быть только располагавшийся в Москве двор русского митрополита, которым в это время был знаменитый Киприан, в силу церковно-политических обстоятельств проведший часть времени своего служения вне Москвы, но с 1390 по 1406 гг. постоянно пребывавший в Москве. Митрополит Киприан, болгарин по происхождению, являлся одним из крупнейших деятелей славяно-византийского мира своего времени.[39] Существуют веские аргументы в пользу того, что митрополит Киприан уделял большое внимание искусству.[40] Известно также, что в конце XIV в., когда стало формироваться почитание московского митрополита Петра (умер в 1326 г.), небесного заступника Московской Руси, то именно Киприан написал его Житие, послужив, тем самым, славе местного русского иерарха и утверждению значительности московской истории.

[39] *Словарь книжников и книжности Древней Руси 2. Вторая половина XIV–XVI в.* II, Ленинград 1989, 464–475.

[40] Л. В. Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, Études balcaniques 1 (1977) 109–115.

Новине у руској иконографији крајем XIV -почетком XV века

Општевизантијски процеси и њихове локалне варијанте

Енгелина Смирнова

Велике стваралачке могућности позновизантијске културе испољиле су се на свој начин у темама и иконографији руске уметности. Прва група новина тиче се занимања Москве и других центара за наслеђе предмонголског периода, од XI до почетка XIII века. У читавој руској уметности често се варирају представе кијевских св. кнежева Владимира, Бориса и Глеба, обнавља се житијни циклус св. Николе Мирликијског (сцене Преноса моштију у Бари, Чудо с кијевским дететом, Чудо с ћилимом, чија је представа била раширена пре свега баш у Русији). Осим тога, „историзам" се на свој начин испољио и у појединим центрима. У Москви се учвршћује поштовање иконе „Богородице Владимирске" (њу преносе из Владимира у Москву 1395. године). Средствима Москве обнављају се храмови Владимирске кнежевине из XII и с почетка XIII века (Успенски сабор у Владимиру, где 1408. године раде фреске мајстори Данило и Андреј Рубљов, црква Светог Георгија у Јурјев Пољском). Јављају се и представе руских митрополита с краја XIII и из XIV века: Максима, Петра, Теогноста, Алексеја (везени „воздух" из 1389. године, сл. 1 и 2). Паралелно се у Новгороду развија поштовање локалне чудотворне иконе „Богородице Знамења", за коју се 1354. године гради Знаменска црква. Обнављају се новгородске цркве предмонголског времена и понавља се иконографија неких особито поштованих старих новгородских икона („Спас Златна риза").

Друга група новина састоји се у проширењу иконографије неких јеванђељских сцена. На представама „Силаска у ад" поред Еве јављају се фигуре још неколико старозаветних прародитељки, као и сцене победе сила добра над силама зла (сл. 3). У композицију „Преображења" укључују се сцене из прича о пророку Илији (који лети на облаку) и Мојсију (који устаје из гроба). Самим тим наглашава се есхатолошки смисао сцене.

The scene of the martyrdom of Saint Demetrios in post-Byzantine art

Euangelos N. Kyriakoudis

UDK: 7.033.2.046.3"15/17" : 271.2-36 Dimitrios

This study is devoted to iconographic types of presentations of the martyrdom of St. Demetrios in post-Byzantine art, but it also includes later examples from the 18th and the 19th centuries, when the scene was entirely simplified. It also discusses the inclusion of presentations of the death of St. Demetrios in other iconographic cycles, as well as its significance for the iconographic formulae in presentations of the death of some other saints.

Of all the scenes in the iconographic cycle of the life and miracles of St Demetrios that developed in the Byzantine period,[1] that of the martyrdom of the patron and protector of Thessaloniki was the most widely depicted. It was closely associated with the effusion of *myrrhon* from the relic of the saint, which from the 10th century onward played an important role in the further dispersion of his veneration.[2]

Later, during the period of Ottoman rule, this scene was even more frequently used, in the context of a general tendency to portray the martyrdoms of the saints; for these images were a source of strength and consolation to the enslaved and oppressed Christians.[3] There is nothing fortuitous in the fact that the aspect of St Demetrios most forcefully projected in the texts of this period was the courageous defender of the Christian faith against the infidel.[4] In the post-Byzantine period, the scene of his martyrdom retained the basic iconographic format that had developed in the Palaiologan era: St Demetrios is depicted seated, right hand raised, on a stepped seat or upon some stone steps,[5] in front of a building that represents his prison, accepting death at the hands of a body of soldiers who are piercing his right side with their spears.[6] An angel descending from on high places a crown on his head, while his servant Lupus, standing behind him, wears an expression of awe mixed with wonder.[7]

---

[1] A. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Thessaloniki 1977, 11–13.

[2] *Ibid*., 11. For the phenomenon of the effusion of *myrrhon*, see the recent studies: D. Vakaros, *Το μύρον του Αγίου Δημητρίου*, Thessaloniki 1984; A. Mentzos, *Το προσκύνημα του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης στα βυζαντινά χρόνια*, Athens 1994, 45–50, 120–156; Ch. Bakirtzis, *Η μυροβλησία του Αγίου Δημητρίου*, addendum to the volume *Αγίου Δημητρίου Θαύματα. Οι συλλογές αρχιεπισκόπου Ιωάννου και Ανωνύμου. Ο βίος, τα θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου*, ed. Ch. Bakirtzis, Athens 1997, 511–525; S. Paschalidis, *Άγιος Δημήτριος ο αθλοφόρος της Θεσσαλονίκης και της Οικουμένης*, in: *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Thessaloniki 2005, 22–24, which notes that the effusion of *myrrhon* from the relic of St Demetrios was attested in written sources as early as the 9th century and that he was venerated as a healing saint throughout Christendom by the 10th. The author further notes that the veneration of the saint had become universal by the 7th century. See also: I. Tarnanidis, *Το σλαβικό είδωλο της πόλης του Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Thessaloniki 2001, 605, n. 28.

[3] For the consolatory role of scenes of the martyrdom of saints in the period of Turkish rule, v. N. K. Moutsopoulos, *Οι εκκλησίες του Νομού Πέλλης*, Thessaloniki 1973, 92. Cf. A. Karakatsani, *Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις βυζαντινές εκκλησίες*, Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (henceforth: ΔΧΑΕ) 1 (1980–1981) 161–164; D. Triantaphyllopoulos, *Εικόνες Παραμυθίας υπόδουλου γένους*, in: *23ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Summaries*, Athens 2003, 105–106.

[4] D. Obolensky, *The Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the History of Byzantine Slav Relations*, Balkan Studies 15/1 (1974) 9; A. Papadopoulos, *Ο Άγιος Δημήτριος εις την ελληνικήν και βουλγαρικήν παράδοσιν*, Thessaloniki 1971, 135–136, 145–152; idem, *Δημήτριος ο Μυροβλήτης, μεγαλομάρτυς Πολιούχος Θεσσαλονίκης, προστάτης των Ελλήνων και υπέρμαχος της Ορθοδοξίας. Η τιμή μεταξύ των Σλάβων, Ελληνικές επιδράσεις*, in: *Το Αγιολόγιον της Θεσσαλονίκης, Α'. Αββακούμ-Λούπος*, Thessaloniki 1996, 222–223.

[5] Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 42, pl. XI. Cf. the description of an icon depicting the martyrdom of St Demetrios in the *Ekphrasis* written in the late 15th or early 16th century by Makarios Makris: "… the witness to Christ Demetrios … is seated on some stone steps" (A. Argyriou, *Μακαρίου του Μακρή συγγράμματα*, Thessaloniki 1996, 167).

[6] This gesture of the saint, expressing his desire to receive the pike wounds in his right side, after the pattern of Christ on the Cross, is mentioned by many panegyrists of the saint; see in this respect A. Xyngopoulos, *Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του Αγίου Δημητρίου*, Archaeologike Ephemeris 1936, 122; idem, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης*, ΔΧΑΕ 8 (1976) 4–5, n. 5. Cf. K. Delijianis, *Ikonografija sv. Dimitrija u vizantijskoj umetnosti* (Doctoral dissertation, typed), Belgrade 1973, 118; E. Smirnova, *Remarques sur l'iconographie de Saint Demetrios*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 540. The author notes that the iconography of the martyrdom of St Demetrios is the basis for the similar rendition of the scene of the death of the Russian martyr St Boris.

[7] For the development of this iconographic episode in the Palaiologan period, v. A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα της ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athens 1957, 186; idem, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 28–29; idem, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου*, 1–4. Cf. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 145, in which the author cites as the earliest example an illumination with the same subject in Codex 761 of the Monastery of Vatopedi, dating from 1088. This illumination, however, like certain others belonging to the folio part of this parchment codex, was added in the 16th century; see in this regard A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, 26, 29; P. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, A. Kalamartzi-Katsarou, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους* IV, Athens 1991, 292–293. Cf. P. Christou, *Το Άγιον Όρος. Αθωνική Πολιτεία- Ιστορία, Τέχνη, Ζωή*, Athens 1987, 460,

Fig. 1. Mount Athos, Monastery of Great Lavra, icon, 15th c.

Fig. 2. Venice, St George of the Greeks, icon 15th/16th c.

A typical Late Byzantine example of this depiction is an icon from the Monastery of Great Lavra on Mount Athos, dating from the late 14th or early 15th century (Fig. 1).[8] This representation of the martyrdom of St Demetrios contains the earliest known instance of the iconographic detail of one of the party of soldiers having bared his head and staying his hand from the spear-thrust. This detail is recorded in the *Ekphrasis*, written (as we have noted) about an icon depicting the martyrdom of St Demetrios by Makarios Makris,[9] although earlier thought to have been composed by Marcus Eugenicus.[10]

This complete type of the martyrdom of St Demetrios is found in a number of post-Byzantine works, starting in the 16th century. Among the earliest of these is an icon of the 15th or 16th century in the church of St George of the Greeks in Venice (Fig. 2).[11] Here, the scene of the martyrdom takes place in front of a complex of fortified buildings with two towers, representing the saint's prison; this architectural framework developed in the 16th century, and is based on Palaiologan models.[12] On the right, the figure of the saint is seated on a sort of backless marble throne, framed by the arch of a broadly horizontal gateway. An angel descending from on high prepares to place the crown of martyrdom on the saint's head, while Lupus stands behind him, looking on with arms outstretched in an attitude of awe and wonder. On the left a party of six soldiers are plunging their spears into his right side – all but one, who, bareheaded, is obviously unwilling to smite the saint. The spearmen are grouped in front of the tower on the left, whose doorway has two projecting ledges.

The Venice icon follows the Palaiologan icon of the Great Lavra in the basic iconographic presentation of the scene, but differs from it in the upward thrust of the architectural background, for the prison complex in the Athos icon has no towers. There are also differences in the figure of Lupus, whose emotional response is portrayed in the Lavra icon by a gesture of bringing his right hand to his face.

The iconographic rendition of the scene of the martyrdom as it appears in the icon from St George's in Venice recurs in a number of icons from the 16th century on. One such example is that of the late 16th-century icon from the Sinaite Monastery of St Catherine's (Fig. 3).[13] The scene is depicted as described above, but without the bare-headed soldier who refuses to smite the saint. For the rest, the soldiers wear similar uniforms and helmets, the most characteristic figure being that of the execu-

which uncritically dates all the illuminations in Codex 761 to the 16th century. The dating of the illuminations in the folio part of the codex is corroborated by their style in relation to comparable 16th century works, such as for example the illuminations in Codex 1161 of the Monastery of Vatopedi, cf. Christou, Mavropoulou-Tsioumi, Kadas, Kalamartzi-Katsarou, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, 320–322, fig. 307–312.

[8] M. Chatzidakis, *L'icône byzantine*, *Saggi e memorie dell' Istituto di Storia dell' Arte della Fondazione G. Cini* II, Venice 1959, 38, fig. 25 (Rp: M. Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, London 1972, 1 XVI). Cf. Xyngopoulos, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου*, 5, fig. 5; Smirnova, *Remarques*, 539–540, fig. 1.

[9] "Ένα δε δη μόνον είλε και κατεγοήτευσεν η χάρις του αθλητού, και τις αυτόν εσιήει φειδώς παρό μοι δοκοί και ανέχειν το δόρυ και ουκ εμβάπτειν εθέλειν τη μακαρία πλευρά", cf. H. Hunger, *Byzantine Literature* I (Greek translation: L. G. Benaki, I. V. Anastasiou, G. Ch. Makris), Athens 1991, 280, n. 59; F. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Bruxelles 1957, 160, 7i; Argyriou, *Μακαρίου του Μακρή συγγράμματα*, 167–168, from which the quotation is taken.

[10] C. L. Kayser, *Philostrati libri de Gymnastica, quae supersunt. Accendum Marci Eugenici imagines et epistulae*, Heidelberg 1840, 129–133; Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, 3–5; idem, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου*, 3–4.

[11] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venice 1962, pl. 13; idem, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της Συλλογής του Ινστιτούτου. Λεύκωμα*, Venice 1975, XVII, pl. 13, 1 17, in which the author redates the icon, placing it in the 15th–16th century.

[12] Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 42.

[13] K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai*, Berlin 1980, fig. 20; N. Drandakis, *Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή)*, in: *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athens 1990, 130, fig. 92; M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)* II, Athens 1997, 88, n. 45.

tioner standing nearest to the figure of the saint, who is portrayed wearing a helmet curiously ornamented with acanthus leaves. The martyr, seated on a stepped throne of deep red, has a halo set with precious stones; Lupus, behind him, has a silver-gilt halo with an engraved floral decoration. Filling the background of the scene are, right and left, two towers, rendered in much the same way as those in the Venice icon.

This iconographic type of the martyrdom of St Demetrios appears in three 16th-century works in Epirus. The earliest of these is a mural in the Monastery of Philanthropenon on the island of Ioannina, which was painted in 1542 (Fig. 4).[14] Somewhat later are the mural paintings of the same scene in the churches of St Demetrios in Veltsista (post-1558)[15] and of St Nicholas in Krapsi (1563),[16] which are associated with the workshop of painters Frangos and Georgios Kontaris. In all three instances the iconographic pattern follows the 16th-century development of the Palaiologan model, but with the introduction of certain Western elements, such as, for example, the strongly animated figures of the saint and the soldiers, and the elaborate uniforms of the latter.

Of particular iconographic interest is the miniature of the martyrdom of St Demetrios in the folio part (fol. 233r) of Codex 761 in the Monastery of Vatopedi, which, as has been said, is probably a 16th-century work (Fig. 5).[17] Here, standing behind St Demetrios, who is being crowned by an angel, are two youthful figures of saints, very likely Nestor and Lupus.[18] The artist appears to have used as his model the iconographic type of St Demetrios enthroned, in which he is often flanked by these two particular saints. Their presence in the scene of the martyrdom is a rare iconographic feature, which should probably be associated with the ecclesiastical circles of Thessaloniki, insofar as we accept that the folio addition to Codex 761 was made while the parchment manuscript was in the possession of Metropolitan Makarios of Thessaloniki.[19] The fact that three saints particularly associated with Thessaloniki, SS Gregory Palamas, Demetrios and David,[20] are depicted on another leaf of the same folio (fol. 232r) lends further weight to this view.

The iconographic type of the martyrdom of St Demetrios that includes Lupus and the angel and the bare-headed soldier refusing to smite the saint persisted into the 17th century, as shown by the icon depicting this subject painted by Georgios Kortezas some time in the first decades of that century (Fig. 6).[21] Both in general pattern and in detail Kortezas faithfully followed the iconographic model created in the late 15th and early 16th century out of Palaiologan tradition, as found in the earliest known example of the icon, in St George's in Venice.

The same scheme is repeated in the 1663 mural in the church of St Nicholas of *Archontissa Theolo-*

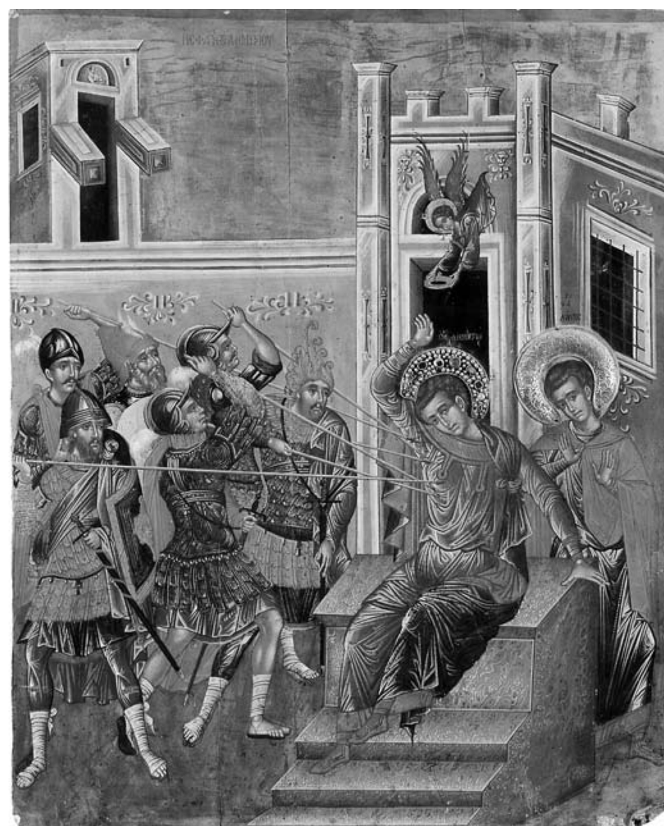


Fig. 3. Sinaite Monastery of St Catherine, icon of St George, late 16th c.

Fig. 4. Ioannina, Monastery of Philanthropenon, mural, 1542

[14] M. Acheimastou-Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983; eadem, *Η μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών*, in: *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ioannina 1993, fig. 175.

[15] Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, 161.

[16] *Ibid*., 145–146, fig. 54α.

[17] See above, n. 7.

[18] Cutler, *The Aristocratic Psalters*, fig. 27.

[19] *Ibid*., 26.

[20] *Ibid*., 29, fig. 76. Cf. Christou, Mavropoulou-Tsioumi, Kadas, Kalamartzi-Katsarou, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, 293.

[21] Xyngopoulos, *Μουσείο Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, Athens 1936, 17–18, pl. 11α, where the author dates the icon to the end of the 16th century. For the correct dating, see *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Heraklion 1993, 544–545, fig. 196 (A. Drandakis). Cf. Chatzidakis, Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 114–115, fig. 61.

Fig. 5. Monastery of Vatopedi, Codex 761, illumination, 16th c.

Fig. 6. Georgios Kortezas, icon of St Demetrios, 17th c.

gina in Kastoria (Fig. 7).[22] Here, probably due to lack of space, there are only three soldiers in the execution party; this reduced number was in fact quite common in later works.[23] An interesting iconographic detail is the position of the angel, who is depicted descending from the upper central part of the scene, following the iconographic tradition of Thessaloniki, as illustrated by the Palaiologan examples in the mural decoration of the church of the Twelve Apostles in Thessaloniki[24] and the Serbian monastery of Gračanica,[25] which is thought to have been painted by Thessalonians Michael Astrapas and Eutychios.

Interesting variations on the depiction of the martyrdom of St Demetrios appear in the 17th century in two icons painted by the Cretan artist Emmanouil Tzane Bounialis, who uses the figure of St Demetrios as a horseman as his central motif, surrounding it with scenes from the saint's life.[26] The icons follow Italian iconographic and stylistic models, and are thus very different from contemporary works depicting the same theme but adhering more closely to their Byzantine roots. In the older of these two icons, which was painted in 1646 and is now in the Laverdos Collection, the soldiers in the martyrdom scene have been divided into two groups, three on the left, in the usual position, and two on the right, in front of the figure of Lupus. In the upper part of the scene, two angels escort the soul of St Demetrios to heaven, a detail that recalls the iconographic treatment of the assumption of the soul of the Blessed Virgin in the representation of the Dormition. This detail also appears in the design of an anthivolon in the Andreas Xyngopoulos Collection in the Benaki Museum (no. Ξ.258), which is associated with the workshop of Emmanouil Tzane (Fig. 8),[27] although on the anthivolon the soldiers are grouped together on the right side of the composition, with Lupus on the left. Here, too, one of the execution party refuses to smite the saint, while the complex of buildings behind the soldiers, in the background, is clearly meant to represent Thessaloniki.

There is a similar landscape reference to the city of Thessaloniki in the second of the two icons by Emmanouil Tzane depicting this subject. In this work, which was painted in 1672 and is in the Marinos Kalligas Collection (Fig. 9),[28] there are four soldiers on the left and one on the right. One detail common to both these icons and the anthivolon is the gesture of the soldier nearest St Demetrios, who attempts to touch him with his free hand. The icon from the Kalligas Collection does not include the scene of the ascension of the soul of St Demetrios or the figure of the soldier who refuses to plunge his spear into the saint's side.

In the final centuries of Turkish rule the figures of Lupus and the angel are found less and less frequently

[22] S. Pelekanidis, *Καστορία. Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessaloniki 1953, pl. 258β. M. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Athens 2002, 145, pl. 59.

[23] A characteristic example is that of the Melchite icon of 1637, depicting St Demetrios, on horseback, slaying the Bulgarian prince John Skylitzes. A secondary scene shows the martyrdom of the saint, executed by a single spearman, portrayed according to earlier iconographic tradition as receiving the blow standing, while an angel descending from heaven places a crown on his head, cf. *Lumières de l'Orient Chrétien. Icônes de la collection Abou Adal*, Musée d'art et d'histoire de Genève, Geneva 1997, 156, fig. 62. For the varying number of soldiers, v. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 29.

[24] Xyngopoulos, *Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγ. Δημητρίου*, fig. 1.

[25] B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo*, Priština 1998, 226, fig. 86. For the same scene, which belongs to the cycle of representations of the *menologion*, v. P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Belgrade 1973, fig. 25.

[26] Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, 231–232, pl. 57.2; N. Theotoka, *Εικονογραφικός τύπος του Αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και εφίππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων*, in: *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Athens 1955, pl. 161.2; L. Boura, *Δύο εικόνες του Αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη*, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, 361–369, fig. 1.

[27] Boura, *Δύο εικόνες του Αγίου Δημητρίου*, 367–368, fig. 15.

[28] *Ibid.*, 367, fig. 2, 14.

in the scene of the martyrdom of St Demetrios. Two instances may be seen in the Byzantine Museum of Athens, one of them from Corfu (index [1] B. M. 917) and the other an 1820 work by the Cretan painter Georgios ([1] 2739).[29] In the first of these icons a group of seven spearmen are lunging at the saint, who, with Lupus and the angel descending from heaven, is seen against the backdrop of a towering building with an arched doorway. On the left, in the natural landscape behind the soldiers, stands a church building that is probably meant to represent the church of St Demetrios in Thessaloniki. In the second icon, which has an ornately carved wooden frame (Fig. 10),[30] the angel descending from heaven occupies the upper central part of the composition, a detail customary in Palaiologan works associated with Thessaloniki.[31] The figures are visibly moved, most strikingly that of Lupus, who is depicted throwing his arms up in ecstasy. Here, too, as in the icons by Emmanouil Tzane cited above, the soldier nearest the saint is shown extending his free hand to touch him. This icon, finally, presents elements drawn from both folk and Western art, as for example in the soldiers' dress.

Fig. 7. Kastoria, church of St Nicholas, mural, 1663

*

Far more frequent, throughout both the post-Byzantine and the Later Ottoman periods, are treatments of the scene of the martyrdom comprising only the principal actors, that is, St Demetrios and the party of his executioners, although here too the figure of either Lupus or the angel is occasionally included. One of the oldest examples of this nuclear iconographic type is an early 15th-century Russian icon in the Hermitage Museum, depicting St Demetrios enthroned within a border of scenes from his life, one of which is his martyrdom.[32] The mural depiction of the same scene in the church of St Demetrios in Gratsiani (Velvendo), parts of which are preserved on the outer façade of the south wall, probably also dates from the 15th century.[33] Of this composition only two of the execution party can today be discerned, while the figures of the martyr and the crowning angel are in better condition.

Fig. 8. Benaki Museum, anthivolon № Ξ 258, 17th c.

The fresco depicting this subject in the church of St Demetrios in Boboševo (Bulgaria), now half-hidden behind the wooden ceiling joists, was painted in 1487–1488.[34] The scene, which has been inversed, displays numerous iconographic similarities with the illumination in the 14th-century Oxford manuscript (Bodleian Gr. Th. F1), which is associated with Thessaloniki.[35] The differences between the Boboševo fresco and most other contemporary works, and the points of resemblance with the Oxford illumination, suggest that the painter of the Bulgarian monument may have patterned his work on some similar illuminated manuscript.[36]

Next in chronological order comes the representation of the scene in the *katholikon* of the Prodromou Monastery in Serres, painted in the late 15th or early 16th century, which includes the figure of Lupus.[37] The scene, which is placed over the keystone of the northwest arch of the southern compartment, known as the *makryna-*

[29] Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι*, 227, fig. 85.

[30] I am grateful to the Byzantine Museum of Athens for allowing me to use the photograph and publication.

[31] See above, n. 24–25.

[32] M. V. Alpatov, *Early Russian Icon Painting*, Moscow 1978, pl. 111.

[33] A. Tzinikou-Koukouli, *Βελβεντό, εκκλησιαστικά μνημεία 16ου αιώνα*, Thessaloniki 1976, 86, who dates this painting to the 14th c. See also E. Tsigaridis, K. Loverdou-Tsigarida, *Αρχαιολογικές έρευνες στο Βελβεντό Κοζάνης*, Makedonika 22 (1982) 318, who place the scene in the 15th century. X. Savvopoulou-Katsiki, *Βελβεντό. Έργα βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού*, Velvendo 1997, 17, col. picture on p. 62.

[34] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pl. LII; G. Subotić, *Ohridska slikarska škola*, Belgrade 1980, 134 –137.

[35] Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 28–29, pl. III.

[36] Subotić, *op. cit.*, 137, n. 178.

[37] A. Strati, *Παρατηρήσεις στο παλαιότερο στρώμα των τοιχογραφιών στο μακρυναρίκι του καθολικού της Ι. Μ. Προδρόμου Σερρών*, ΔΧΑΕ 22 (2001) 323–324, fig. 6.

Fig. 9. Marinos Kalligas Collection, icon by Emmanouil Tzane, 1672

Fig. 10. Byzantine Museum of Athens, icon № 2739

riki, follows the Palaiologan iconographic tradition as this developed particularly in the monuments of Thessaloniki in and after the 15th century.

Moving on to the 16th century, we have the familiar icon from Mykonos, depicting of St Demetrios enthroned, with the scene of his martyrdom at the bottom of the composition.[38] The saint is presented seated on a throne, rather than on the customary backless seat, in imitation of the representation of St Demetrios enthroned.[39] A similar misconstruction of an older model accounts for the presence of the rock upon which the soldiers stand.[40] Another departure from the iconographic model used by the painter is the figure of the bare-headed soldier, who, in spite of an already solid tradition, is here portrayed as taking part in the execution of the saint. For the rest, however, the painter of this icon followed the iconographic pattern and details developed in Macedonia beginning in the 15th century, while adopting certain of the elements introduced in the 16th century by the Cretan icon-painters, such as the simplified floral decoration on the arch of the doorway behind the martyred saint, as seen in Theophanes' treatment of the subject in the Great Lavra Monastery on Mount Athos.[41]

Closely resembling the Mykonos icon in many of its iconographic features is a contemporary icon in the Monastery of Karakalou, again depicting St Demetrios enthroned and with scenes from his life forming a border around the main subject.[42] The scenes of the martyrdom are almost identical in these two icons, both in the arrangement and attitude of the figures and in the natural landscape and architectural framework. One major difference between them is the type of seat upon which the saint sits, which in the Karakalou icon is not a throne, as it is in the Mykonos icon, but the iconographically customary marble seat – and in this instance, indeed, a particularly low one. A further difference exists in the figure of the bare-headed soldier, who in the Athos icon is portrayed pointing his spear at the saint's right side but avoiding actual contact. The close iconographical, morphological and stylistic links between the two icons confirm Xyngopoulos' view that the Mykonos icon is the product of a Macedonian workshop.[43]

The same iconographic tradition, adapted to the artistic framework of the Cretan painters, is found on Mount Athos in two more 16th-century scenes of the martyrdom. The earlier of these occurs in the mural decoration of the refectory of the Great Lavra and was painted by Theophanes in the second quarter of the 16th century.[44] Here the scene is part of the pictorial representation of the *menologion*, and the architectural background has been minimised due to constraints of space. St Demetrios is framed by an arched gateway with a floral decoration, and the execution party includes the figure of the bare-headed soldier refusing to strike the martyr. The representation of the scene in the *katholikon* of the Monastery of Docheiariou is iconographically identical to that in the Great Lavra,[45] save that here the architectural framework is fully developed. The same iconographical pattern is also followed in the in the scene of the martyrdom in the mural decoration of the *katholikon* of the Barlaam Monastery at Meteora,[46] and in the narthex of the Patriarchate at Peć (1565), where it is part of the cycle of the *menologion* (Fig. 11).[47]

---

38 Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 41–43, pl. IV, XI; V. S. Kyriazopoulos, *Οι παλιές εκκλησίες του Κάστρου Μυκόνου και ο Ανδρέας Xyngopoulos*, ΔΧΑΕ 10 (1981) 215–216, pl. 47β.

39 39 Xyngopoulos, *op. cit*., 42.

40 40 *Ibid*., 41–42.

41 41 *Ibid*., 42.

42 There is a brief presentation of the icon in the 2005 Calendar published by the Agioreitiki Estia, entitled *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Thessaloniki 2005, 87, fig. 35.

43 Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 49.

44 G. Millet, *Monuments de l'Athos I. Peintures murales*, Paris 1927, t. 147, 2. Cf. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, n. 41; I. E. Tavlakis, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους* (Doctoral dissertation, typed), Ioannina 1997, 59, 313, phot. 28.

45 Millet, *op. cit*., pl.. 234.2. Cf. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, 154.

46 Stavropoulou-Makri, *op. cit*., 154, fig. 47.

47 Mijović, *Menolog*, 365, fig. 70.

In two Russian icons of this same period the scene is depicted quite differently. In the earlier of these, painted some time in the first half of the 16th century and now part of the collection of the Museum of Nizni Novgorod,[48] scenes from the life of the saint form a border around the depiction of St Demetrios slaying the Bulgarian ruler Kalojan. In the scene of the martyrdom the saint is shown within the walls of the prison, framed by the opening of the arched doorway, hands outstretched in a gesture of supplication, accepting death at the hands of two soldiers. This preserves an older iconographic tradition, in use before the age of the Palaiologans.[49] A similar austerity of style and composition prevails in the scene of the martyrdom on a second 16th-century Russian icon, this one depicting a standing St Demetrios, in the dress of a military officer. This icon was painted in 1586, and is now in the Novodenichij Monastery in Moscow.[50] Around the edge of the silver sheath covering the icon are sixteen scenes from the saint's life, including that of the martyrdom. Here, too, St Demetrios is depicted within the arched opening of the prison gate, accepting death at the hands of a party of spearmen. The martyr is represented seated (?), hands outstretched in the gesture of supplication, thus combining elements of both Middle Byzantine and Palaiologan iconographic tradition.

The early 17th-century (1603) depiction of the martyrdom of St Demetrios on the wall of the refectory of the Athonite Monastery of Dionysiou follows the iconographic tradition developed by the Cretan painters of the 16th century.[51] The representation of the same scene on the wall of the *katholikon* of the Piva Monastery in Montenegro[52] is virtually contemporary (1604–1605) and iconographically very similar, as is the treatment of the scene of the martyrdom in the *katholikon* of the Hopovo Monastery in Vojvodina, painted in 1608 (Fig. 12), where, exceptionally, it is found in the *diakonikon*, a space rarely decorated with scenes of martyrdoms.[53]

The next work, an example of the Russian Stroganov school painted in 1609, is the icon in the Tretjakov Gallery depicting St Demetrios slaying Kalojan. Around the border are twenty-four scenes from the saint's life, including that of his martyrdom.[54] Somewhat later is the representation of the martyrdom in the church of St Demetrios in Peć (Fig. 13), painted by Georgije Mitrofanović when the monument was redecorated in 1620.[55] In this work the familiar figure of the bare-headed soldier is included in the execution party, but it is impossible to determine the direction of his lance, since his arms and most of his body are screened by the figures of other soldiers. The next work, an icon from Lechovo (Florina) depicting St Demetrios enthroned within a border of fourteen scenes from his life, including the martyrdom, was painted in 1638–1639.[56] In all these works the rendition of the scene of the martyrdom faithfully follows the iconographic model developed in the 16th century. The differences between them lie chiefly in the morphology and garb of the figures and in the architectural framework and natural background, although even here there are no major divergences from the established iconographic models.

These models are also echoed in the depiction of the martyrdom in the set of fourteen scenes framing the

Fig. 11. Patriarchate of Peć, the narthex, mural, 1565

Fig. 12. Vojvodina, Hopovo Monastery, mural, 16th c.

48 E. Smirnova, *Le miracle de saint Démètre et les deux vierges de Thessalonique dans l'iconographie russe*, ΔΧΑΕ 22 (2001) 301, fig. 3.

49 Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 28.

50 Smirnova, *op. cit.*, 299, fig. 1

51 Tavlakis, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 129, phot. 40.

52 S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965, 199.

53 Mijović, *Menolog*, 23; Cf. Karakatsani, *Κάποιες παρατηρήσεις*, 161.

54 V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Gosydarstveennaja Tretjakovskaja galereja. Katalog drevnerusskoj živopisi XI – načala XVIII veka* II, Moscow 1963, 347–348, no. 828, fig. 123.

55 A. Skovran, *Freske XVII veka iz crkve Sv. Dimitrija u Peći i portret patrijarha Jovana*, Starine Kosova i Metohije IV–V (1968–1971) 340–341, fig. 6a.

56 N. D. Siokis, *Ανέκδοτη εικόνα του Αγίου Δημτρίου με σκηνές από το βίο του στο Λέχοβο Φλωρίνης*, Elimiaka 47 (December 2001) 124–159, esp. 139–142.

Fig. 13. Patriarchate of Peć, church of St Demetrios, mural, 1620

Fig. 14. Mount Athos, Monastery of Chelandari, chapel of St Demetrios, mural, 1779

representation of St Demetrios enthroned on a mid-17th-century icon in the church of St Demetrios in Chryssapha (Lakonia).[57] Here, however, in a departure from the traditional iconography, the figure of the martyred saint is placed within the opening of a doorway surmounted by a trilobate arch. Three more works painted according to the iconographic tradition created in the 16th century for the depiction of the martyrdom of St Demetrios are found in the region of Trikala, in the churches of the Dormition of the Virgin in Zarko (Trikala) (1621),[58] of St Athanasios in Agiophyllo (Kalambaka) (1623)[59] and of the Archangels in Taxiarches (Trikala) (1637), in which the figure of Lupus appears behind that of the saint.[60] Two more 17th-century examples of the scene exist in Arbanasi, Bulgaria, in the churches of the Nativity (1643)[61] and of St Athanasios (1667).[62]

By the 18th century the scene of the martyrdom of St Demetrios had been greatly simplified, and was thenceforth depicted with only the figures of the saint and his executioners and the supplementary elements (architectural framework, natural landscape) equally reduced. On Mount Athos, for example, apart from the single instance of the refectory in the Monastery of Esphigmenou (early 18th century), which includes the detail of the angel crowning the saint,[63] the representation of the martyrdom is radically simplified. One characteristic detail that appears in of most of these Athonite wall-paintings – and they are not few in number – is the scorpion being crushed under the foot of the saint.[64] Examples include the *katholikon* of the Monastery of Philotheou (1752),[65] the chapels of St Demetrios in the Monaster-

[57] A. Sgouritsas, *Χρύσαφα*, Μαλεβός (June 1925) 400; M. Chryssoulaki-Spanou, M. Karotou, *Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στην Χρύσαφα Λακωνίας*, in: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Athens 1982, 293, fig. 16.

[58] E. Sabanikou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)* (Doctoral dissertation), Trikala 1997, 267. Cf. Siokis, *Ανέκδοτη εικόνα*, 141.

[59] Sabanikou, *op. cit*., 284–285; Siokis, *op. cit*., 142.

[60] Sabanikou, *op. cit*., 271–272, fig. 197; Siokis, *op. cit*., 142.

[61] Lj. Praškov, *Cărkvata Roždestvo Hristovo v Arbanasi,* Sofia 1979, 120 ff, fig. 127.

[62] S. Raceva, *Ikonografska i stilova harakteristika na stenopisnija ansambal ot cărkvata "Sv. Atanasij" v Arbanasi ot 1667 g*., Problemi na izkustvoto, izvanreden broj (Sofia 1998), 41 (drawing); eadem, *Cărkvata "Sv. Atanasij" v Arbanasi i tradiciite na epirskoto atelie*, Veliko Tarnovo 2005, 100, fig. 123.

[63] Tavlakis, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 138–139, 313, 355, phot. 109.

[64] The scorpion, symbol of Satan, is an iconographic motif that usually appears in depictions of St Demetrios enthroned and in the scene of the saint in prison; cf. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 21.

[65] E. N. Kyriakoudis, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, τον 18ο αιώνα. Αισθητικές αναζητήσεις και τεχνοτροπικά ρεύματα*, in: *Thessalonikeon Polis* IV, Thessaloniki 2001, 177–181, fig. 61.

Fig. 15. Mount Athos, Monastery of Vatopedi, chapel of St Demetrios, nave, mural, 1721

ies of Chelandari (Fig. 14)[66] and Zographou (both painted in 1779),[67] and the *kyriakon* in the Skete of St Demetrios belonging to the Monastery of Vatopedi (late 18th – early 19th c.).[68]

In the chapel of St Demetrios that occupies the northwest corner of the *katholikon* of the Monastery of Vatopedi, the scene of the martyrdom of the saint is depicted twice. The earlier of these two representations, in the mural decoration of the nave of the chapel, was painted in 1721 and is part of the cycle of the *menologion* (Fig. 15).[69] The most noteworthy features of this painting are the figure of Lupus standing behind St Demetrios, who is being put to death by three spearmen, the extremely low seat upon which the saint is sitting, and the complete absence of any architectural elements, evidently due to lack of space. The second depiction of the martyrdom is in the narthex of the chapel, where most of the decoration was painted in 1791 (Fig. 16).[70] In contrast to most of the other representations of the scene in the Athonite mural decoration of this period, here St Demetrios is portrayed in the standing type of Middle Byzantine tradition.[71] This type is also the model for the depiction of the saint, with Lupus behind him, in the scene of the martyrdom on the border of an icon in the Byzantine Museum in Athens, of St Demetrios slaying the Bulgarian ruler Kalojan.[72] The martyrdom of St Demetrios is also included among other subjects on another icon in the same museum, painted by the priest Andreas in 1797.[73] St Demetrios slaying Kalojan is also the subject of two Athonite icons, one in the Monastery of Philotheou and the other in the Monas-

Fig. 16. Mount Athos, Monastery of Vatopedi, chapel of St Demetrios, narthex, mural 1791

Fig. 17. Kavasila (Veria), church of St Demetrios, mural, 1736

[66] D. Medaković, *Manastir Hilandar u XVIII veku*, Hilandarski zbornik 3 (1974) 56–57, fig. 39; Z. Rakić, *Ciklus patrona u hilandarskoj crkvi Svetog Dimitrija*, in: *Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura*, Belgrade 2000, 580, fig. 4.

[67] A. Božkov, A. Vasiliev, *Hudožestvenoto nasledstvo na manastira Zograf*, Sofia 1981, fig. 157.

[68] F. Chatziantoniou, *Παραστάσεις της Θεσσαλονίκης στις βατοπεδινές τοιχογραφίες του Αγίου Όρους*, in: *Thessaloniki '97. Cultural Capital of Europe* 5, October 1996, 8–12; idem, *Το Κυριακό της βατοπεδινής σκήτης του Αγίου Δημητρίου*, Athonika Symmeikta 7 (1999) 171–196. Cf. P. Koufopoulos, D. Myriantheus, *Το περιβάλλον και τα εξωμοναστηριακά κτίσματα*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση- Ιστορία- Τέχνη* I, Mount Athos 1996, 214–215.

[69] For the painting from 1721, v. N. Zias, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, 309–318, with earlier bibliography. Cf. Kyriakoudis, *Η μνημειακή ζωγραφική*, 149–150.

[70] I. A. Papangelos, *Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, 297–298, with earlier bibliography. Cf. Kyriakoudis, *op. cit.*, 187.

[71] For the attitude of the saint, v. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 29. There is a similar example from the 18th century at Pelenikovo, Boka Kotorska (1718–1719), cf. Mijović, *Menolog*, 379, fig. 75.

[72] The icon is indexed as number 1204 B. M. and dates from the 19th century.

[73] M. Chatzidakis, *Archaeologikon Deltion* 18, Chronica (1963), Athens 1965, 9. Lupus is depicted behind the saint in a particularly expressive attitude.

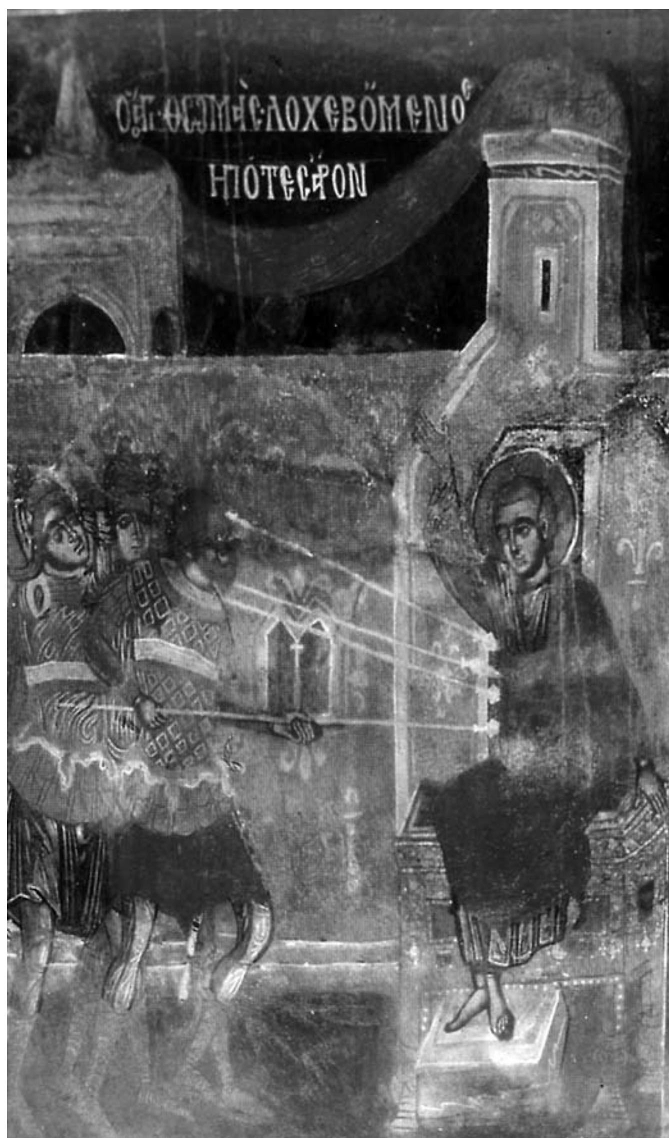


Fig. 18. Arbanasi (Bulgaria), church of St Athanasios, 1667

tery of Karakalou, painted in 1800 and 1857 respectively.[74] The Philotheou icon also includes the figure of the bare-headed soldier refusing to smite St Demetrios.

Numerous other examples of the simplified depiction of the martyrdom of St Demetrios in the 18th and 19th century may be found in various monuments and icons outside Mount Athos. By way of example we may cite the representations in the Bulgarian monastery of Rozen (1732),[75] in the monasteries of Petraki (1719) and Phaneromeni (1735) in Attica,[76] in the church of St Demetrios in Kavasila (Veria), painted in 1736 (Fig. 17),[77] in the church of St Germanos at Prespes (1743),[78] and on the 19th-century Bulgarian icon of St Demetrios on horseback, from Haskovo.[79] An early 19th-century depiction of the martyrdom of St Demetrios (1805) in the inner narthex (*mesonyktikon*) of the *katholikon* of the Prodromou Monastery in Serres includes the figure of Lupus and the detail of the bare-headed soldier who is unwilling to smite the saint.[80] There are also instances of misrepresentations, as in the 1729 icon of St Demetrios enthroned, from Boboševo (Bulgaria), where in the scenes of the life of the saint surrounding the central subject the execution of St Demetrios is confused with that of St Nestor, and is depicted as a beheading.[81]

The widespread popularity of the martyrdom of St Demetrios as a theme for depiction is further indicated by its inclusion in other iconographic cycles, such as a late 18th-century icon of the Twelve Great Feasts from the Rila Monastery in Bulgaria, where it replaces one of the Gospel scenes.[82] There are, finally, a number of instances where the death of St Demetrios is depicted in association with representations of the martyrdoms of other saints,[83] most frequently that of St George,[84] often indeed with interchanges of iconographic details, for the two scenes parallel one another in many ways.[85]

The iconographic pattern of the martyrdom of St Demetrios served, as we have seen, as a model for the corresponding depiction of the death of the Russian saint, Boris.[86] It was further used as a model for the representation of the martyrdom of St Thomas, also put to death by the spear, in the framework of the iconographic cycle that was created in relation to the martyrdoms of the Apostles, as shown by the example in the church of St Athanasios in Arbanasi (Bulgaria), painted in 1667 (Fig. 18),[87] which is virtually identical to the scene of the martyrdom of St Demetrios in the same church.[88]

Taking into account the fact that, in addition to the examples of the martyrdom of St Demetrios that have been mentioned in this present study, there are a number

[74] The icons are unpublished and were presented for the first time in the Agioreitiki Estia 2005 Calendar, fig. 64, 73.

[75] G. Gerov, B. Penkova, R. Božinov, *Stenopisite na Rozenskija manastir*, Sofia 1993, 95, 113–114.

[76] Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, 287–288, pl. 64. 3–4. The angel crowning the saint is depicted in the representation in the Phaneromeni.

[77] *Βέροια βυζαντινή πόλη. Α'. Μνημειακή ζωγραφική*, Veria 1997, 106, pl. 45.

[78] S. Pelekanidis, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Thessaloniki 1960, 22, 47. This representation also includes the figure of the angel, which occupies the upper central part of the scene. For this iconographic particularity, which is related to older works in Thessaloniki, see above, n. 24–25.

[79] P. Toteva, S. Moskova, *24 ikoni ot južna Bălgarija*, Sofia 1987, 11, 46, pl. 21.

[80] K. P. Charalambidis, *Σκηνές μαρτυρίου στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Μεσονυκτικού του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, in: *Επιστημονικό Συμπόσιο, Χριστιανική Μακεδονία. Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, Thessaloniki 1995, 254–256, 261.

[81] K. Paskaleva, *Ikoni ot Bălgarija*, Sofia 1981, 198, fig. 69. The author dates the icon to the late 17th or early 18th century. For the exact dating of the icon (1729), v. I. Gergova, *Rannijat bălgarski ikonostas 16–18. vek*, Sofia 1993, 24. Cf. Rakić, *Ciklus patrona*, 578, n. 23.

[82] *Icônes Bulgares du IXe au XIXe siècle. Catalogue d'exposition du 26. 11. 1977 au 12. 2. 1978*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1978, 128; Lj. Praškov, *Rilski manastir. Ikoni*, Sofija 1981, fig. 14.

[83] As in the painting from 1800 in the church of the Transfiguration in Dryovouno (Sisanioupoli), where the martyrdom of St Demetrios is depicted in the narthex together with the scenes of the martyrdoms of SS George, Barbara and Catherine. Cf. A. Dardas, *Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Thessaloniki 1993, 90.

[84] As in the church of St Panteleimon in Anatoli (Ayia), from 1641. Cf. A. A. Passali, *Ο Άγιος Παντελεήμων στην Ανατολή Αγιάς Θεσσαλίας*, in: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 4, Athens 1993, 113–127.

[85] For example, the scene of St Demetrios on horseback slaying the dragon in the narthex of St Germanos, Prespa, from 1743; v. Pelekanidis, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία*, 48.

[86] See above, n. 6.

[87] Račeva, *Cărkvata "Sv. Atanasij"*, 100, fig. 73.

[88] *Ibid*., fig. 71.

of others, less well-known and still unpublished,[89] we may conclude that the depiction of the martyr's death of the patron saint of Thessaloniki was very widely used over a broad geographical area throughout the entire period of Turkish rule, suggesting that for the enslaved Christians of the Balkans this scene was a wellspring not only of endurance and fortitude but also of fighting spirit in the long and difficult centuries of infidel occupation.

[89] For example, the wall-painting of 1785 in the church of St Athanasios of Zikovista, near Siatista; v. Dardas, *Τα μοναστήρια*, 322, n. 224. Also, the scene in the narthex of the *katholikon* of the Monastery of the Prophet Elijah in Zitsa (Ioannina); v. D. Konstantios, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α' μισό του 19ου αιώνα*, Athens 2001, 125.

Представа мученичке смрти светог Димитрија у поствизантијској уметности

Евангелос Н. Киријакудис

Од сцена из циклуса Светог Димитрија у средњовековној уметности најчешће се појављивала представа светитељеве мученичке смрти. Она је била посебно честа током периода отоманске владавине. У том периоду сцена смрти светог Димитрија задржала је основну иконографску форму која је развијена у епохи Палеолога. Светитељ је увек у седећем положају, с подигнутом десном руком, испред зграде која представља његову тамницу. Група војника копљима пробада десни део његовог тела, док му анђео који силази с висине ставља круну на главу. Иза светог Димитрија стоји Луп, његов слуга, на чијем је лицу израз страхопоштовања и чуђења. Такав тип представе смрти светог Димитрија показују бројна дела поствизантијске уметности XVI века, а он се одржао и у XVII столећу, укључујући понекад и фигуру гологлавог војника који одбија да удари светитеља. Током поствизантијског и касноотоманског периода, међутим, чешће су биле представе смрти светог Димитрија које садрже само фигуре главних протагониста догађаја, то јест светог Димитрија и његових џелата. Од почетка XVIII века сцена је већ сасвим поједностављена, чак и у погледу архитектонских кулиса у позадини.

О великој популарности представе мученичке смрти светог Димитрија сведочи и њено укључивање у друге иконографске циклусе, као на једној икони с представама Великих празника из манастира Риле, а која потиче из касног XVIII века. Постоје, осим тога, и бројни примери сликања сцене смрти светог Димитрија у вези с представама мучеништва других светитеља, најчешће светог Ђорђа. Представа смрти светог Димитрија служила је понекад као модел за приказе мученичке смрти других светитеља (светог апостола Томе, светог Бориса).

Узимајући у обзир чињеницу да поред примера представа смрти светог Димитрија који су поменути у овој студији постоји и мноштво других, мање познатих и непубликованих примера, може се закључити да је та представа била веома честа на Балкану током целог периода турске власти. За поробљене хришћане она је, без сумње, била извориште не само издржљивости и снаге већ и борбеног духа у дугим и тешким вековима окупације.

Белинијева Богородица са Христом дететом у Доброти

Саша Брајовић

UDK: 75.034.046.3.01(=131.1)(497.16 Dobrota) Bellini Giovanni

На слици Богородице са Христом дететом Ђованија Белинија у жупној цркви Светог Матеја у Доброти неразлучиво се исказују иконографска и ликовна слојевитост. Нарочито је истакнут литургијски и сакраментални значај светих ликова, у који су уткани и архитектонско-пејзажни елементи слике. Мекота и прозрачност пејзажа указују на утицај аркадијског поетског круга који је прожео венецијанску уметност почетком XVI века.

У жупној цркви Светог Матеја у Доброти сачувана је једна од највећих драгоцености Боке Которске: слика Богородице с малим Христом, дело Ђованија Белинија и његове радионице.[1] Дуго се чувала у барокном оквиру од штука, који носе анђели, постављена над лук који дели брод од презвитеријума цркве.

Слика, израђена на дасци (85 × 67), приказује допојасну Богородицу која је уз себе пријубила Христа. Испред њих је преграда у виду мермерног парапета. Иза светих личности, с леве стране, налази се тамнозелена драперија. С десне стране је пејзаж: почиње испод Богородичиног левог лакта, у виду стазе с растињем на којој се одмарају две козе; наставља се језерцетом на којем плутају бели лабудови, а у њему се огледају зграде малог утврђења; међу грађевинама доминирају кула и мост; позади су ливаде и пошумљени обронци, плава брда и у плаветнилу неба ваздушасти облаци.

У литератури је примећена сличност добротске слике с неким Белинијевим *Мадонама*, нарочито оном у збирци Х. Е. Хантингтон у Пасадени, која се датује након 1490. Добротска слика нема на парапету уобичајени бели квадрат с потписом мајстора. Управо с тог места, као и с неких других рубних делова слике које је покривао гипсани оквир, отпала је боја, те се не зна да ли је потписа уопште било. Тако се поставило питање ауторства Белинијеве слике и наслутило се да њен висок квалитет открива руку самог мајстора, али и да је, бар делимично, и дело радионице. Закључено је да је слика настала у другој половини девете деценије кватрочента, из које потичу капитална дела Ђованија Белинија.[2]

Значајно је поменути да је у Доброти, према сведочанству дон Ника Луковића, постојала слика Богородице с Дететом која је носила сигнатуру *Johannes Bellini pinxit 1505*. Њу је власница Марица Маровић 1912. продала дон Шпиру Перушини, који ју је после 1923. продао неком париском антиквару и од тада јој се губи траг. У Доброти је, код породице Каменаровић, и копија сачуване Белинијеве *Мадоне*, која је нешто слободније третирана и неоштећена, те је помогла приликом реконструкције неких рубних делова оригинала.[3]

Када је реч о ауторству слике из цркве Светог Матеја, треба нагласити да се у Белинијево доба и копија мајсторове слике коју је израдио његов студио високо ценила, а имала је вредност као графика лимитираног броја отисака.[4] Како сведоче сачувани уговори и други документи из Венеције, радионица је била дужна да изведе уметничко дело уобичајеног квалитета.[5] Мајстор је, започињући или довршавајући слику, контролисао поступак израде и био је јемац успешности и угледа радионице.

Слика *Мадоне* с малим Христом била је специјалност Ђованија Белинија и његове радионице. Када га је Изабела д'Есте позвала да изради композицију митолошке тематике за њен *Studiolo*, он ју је питао да ли уместо тога може да наслика *Мадону*.[6]

Иконографски, добротска слика је једна од типичних. Зелена драперија, парапет и пејзаж су уобичајени. Мотив парапета служи, пре свега, да огласи одвојеност светих фигура од земаљског света посматрача. Та граница, међутим, није прејака: емоционална блискост између Мајке и Детета и ду-

[1] Захвалност дугујем дон Анту Драгобратовићу, због указане љубазности и гостољубивости приликом мог давнашњег сусрета са овом сликом.

[2] K. Prijatelj, *Dobrotska Bogorodica Giovanni Bellinija*, in: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Split 1963, 31–34; idem, *Dobrotska Bogorodica Giovanni Bellinia*, Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti 1–2 (1963) 135–140; idem, *Slikarstvo zapadnoevropskih stilova u Boki Kotorskoj od početka XV do potkraj XIX stoljeća*, Бока 18 (1986) 27–41.

[3] G. Gamulin, *Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958 i 1959*, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 2 (1962) 11–15, 14.

[4] О том проблему: M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1988, 3–14.

[5] P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London 1993, 157–159.

[6] Од обимне литературе о Белинију издвајам: R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven – London 1989.

бока осећања која исказују њихова лица преносе се у свакидашњи свет смртника.

Осим тога, парапет, као граница између два света, асоцијација је и на олтарски сто. Иконографија ове представе, која указује на то да је она поручена и замишљена као олтарска слика, а и иконографија хришћанске уметности уопште, има за циљ посредно или непосредно илустровање онога што се збива током богослужења. Она је обликована по истим правилима као и света миса, те је њихов заједнички циљ *verae fidei protestatio*, обзнана истинске вере.[7] Белинијеве допојасне Богородице или у свом наручју држе Дете изнад парапета – као на добротској слици – понављајући гест свештеника који уздиже освећену хостију изнад часне трпезе, или га, баш на самом парапету, показују посматрачу, на исти начин на који свештеник указује на хостију изложену на олтару.[8] Тиме се јасно исказује евхаристијска, сакраментална улога Христова, али и Богородичина.

Тако Мадона с Дететом визуализује идеју о Богородици као табернаклу Божијем – *tabernaculum Dei* – као што се чита из *Ecclesiasticus*-а 24, 8 (Књига Сирахова) у оквиру литургије на празник Вазнесења Богородичиног: „… који ме створи, одреди мјесто за шатор мој (табернакл).“[9] Као храм нерукотворени и неоскрнављени (Дап 7, 48), Богородица нужно постаје и светохранилиште Божије. Посредством византијских химнографа та идеја се прихвата и развија на Западу, постајући популарна нарочито захваљујући спису *Legenda aurea* Јакопа да Ворагина. Убрзо је добила и опредмећење у западноевропској уметности. Богородица се на многим сликама, скулптурама, олтарским целинама показује као светилиште инкарнације, благословена утроба која је постала персонификација Цркве, *Mater Ecclesia*, храм Христов.

Ту мисао наглашава драперија иза светих фигура на Белинијевој слици. Проистекле из античке и хебрејске церемонијалне традиције, драперије завесе улазе у хришћанску уметност с мноштвом асоцијација.[10] Као олтарски вео и копрена која је покривала најштованије свете слике у Византији, завеса је носила суштинску поруку откривења. По уношењу у фунерарну уметност на Западу њена веза са смрћу постаје многострука и сложена, а она увек призива сећање на вео из старозаветног храма који се подерао у тренутку Христове смрти. Зелена завеса у литургији изражава ишчекивање краљевства Божијег. Како је Богородица *tabernaculum Dei*, аналогија олтара, храма и тела Христовог, завеса постаје један од њених суштинских симбола.[11]

Посебна вредност слике јесте пејзаж у позадини. Пре Ђованија Белинија пејаж је у италијанском сликарству био орнаментални додатак наративној структури слике, ретко нешто више од њеног секундарног елемента. Иако и на Белинијевим сликама фигуре остају примарне, пејзаж добија нову вредност.[12] Он постаје место контемплације, на којем се ништа не помера нити збива, снажна духовна и емоционална подршка медитативног стања јунака слике. Мир и сета у којима су удружени Богородица и Христос на слици из Доброте, а који указују на њихова будућа страдања, преносе се на пејзаж, прожет истим дирљивим хармоничним осећањем. То је ограничен део универзума, чији је бескрај само у Божанској љубави.

Третман пејзажа, *luntane* – како се често називао – наводи на размишљање о датовању добротске слике. Неки елементи, нарочито морфологија Христовог лица, наводе на помисао да је слика рано Белинијево остварење.[13] Међутим, мајсторство с којим је насликан пејзаж, посебна *morbidezza* и *sfumatura* у његовој обради, указује на то да је слика могла настати нешто касније него што се сматра – на самом крају XV или почетком XVI века. Планови пејзажа, смењивање светлости и таме, дефиниција простора, меке градације сенке и светлости, топљење контура, светлост која као да проистиче из самог „ваздуха“ слике указују на старијег Белинија, који, иако зрео и одавно оформљен сликар, остаје отворен према променама. Оне долазе из аркадијског круга који се крајем XV века почео окупљати у Азолу, месту ванредне лепоте покрај Венеције, око Катерине Корнаро, бивше краљице Кипра. Покретачки дух тог круга хуманиста био је знаменити Пјетро Бембо, песник и реформатор италијанског језика, библиотекар славне Марћане, пријатељ најистакнутијих литерата и сликара свог времена: Навагера, Беацана, Кастиљонеа, Рафаела, Ђорђонеа, Тицијана (из његове сачуване преписке зна се да је, преко нећака Матеа Бемба, истакнутог у одбрани Котора од турских напада, био упознат са стиховима которских ренесансних песника). Том интелектуалном кругу припадао је песник Јакопо Саназаро. Његова збирка *L'Arcadie*

7 О односу иконографије и литургије: S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984.

8 О тој димензији *Мадона*: R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Lenght Madonnas*, Art Bulletin 57 (1975) 487–518, 506.

9 О Богородици као светом табернаклу: Y. Hirn, *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, London 1912, 163–164.

10 Посебно значење завесе проистиче из јеврејске традиције: оне су красиле табернакл који је Мојсије подигао у пустињи (Изл 26, 1). Завесе из Јерусалимског храма донео је у Рим Титус, с другим култним објектима. Успомена на то објашњава зашто су римски Јевреји били запослени на изради завеса које су се у престоници западног света користиле у процесијама за велике верске празнике и приликом дочека значајних гостију: J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Crhistian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge 1995, 127–129.

11 О завеси у контексту фунерарне уметности: E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects form Ancient Egipt to Bernini*, London 1964; у контексту маријанске уметности: J. K. Eberlein, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, The Art Bulletin (1983) 61–77.

12 О Белинијевом третману пејзажа: A. R. Turner, *The Vision of the Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey 1974 (1966) 57–81.

13 На могућност да је слика рано дело венецијанског уметника указао ми је проф. др Рајко Вујичић, на чему му захваљујем. Време настанка добротске слике остаће, вероватно задуго, тајна. По томе она није усамљена: многе Белинијеве *Мадоне* непрецизно су датоване. Тако се, рецимо, за једну од његових *Мадона* из Националне галерије у Лондону сматра да је настала између 1480. и 1500, јер на њој постоје елементи типични за Белинијев опус у току те две деценије.

(1480–1485), штампана први пут у Венецији, била је одлучујућа за развој пасторалне поезије и сликарства током XVI века. Истом културном миљеу припадао је ученик Белинијев Ђорђоне.[14] Захваљујући тој групи, у венецијанској ренесанси се, први пут након Римског царства, истовремено појављују аркадијске теме и пасторална атмосфера у литератури и сликарству. Од доба Ђорђонеа о пејзажу се размишља као о пикторалној креацији литературе, а не као о независној представи природе.

Сетна атмосфера која прожима добротску слику и однос између природе и божанских личности указују на то да се Белини, одувек склон сликању мисаоних, осећајних фигура утканих у прозрачну светлост, још више прожео пасторалним духом, који је, захваљујући поменутом „покрету" из Азола, обојио венецијански интелектуални живот. Мекота и свежина третмана пејзажа, које се преносе на слично моделовање коже, тела, драперије фигура у првом плану слике, најјачи су доказ да је добротска слика заиста дело самог мајстора.

Пејзаж на таквим сликама није само демонстрација вештине уметника и пасторална подршка дубокој осећајности главних протагониста слике. Он се непосредно односи на Богородичине епитете преузете из старозаветних књига, нарочито Песме над песмама, у којој се она, према хришћанској егзегези, прославља као кула Давидова, врт ограђени, студенац живе воде, а њена коса као стадо коза на брду Галаду. Осим тих мотива, насликан је и бели лабуд – прецизан маријански атрибут, који означава Богородичину чистоту и милосрђе. Тако је пејзаж на слици истински *paysage moralisé* – што потврђују уска стаза која симболично води до капије врлина, фортификован замак и шумовито брдо што нуде сигурност и заштиту свима који се обрате Мајци милости и њеном Сину.

Не зна се ко је слику поручио. Занимљиво је да није сачуван ниједан Белинијев (ни Тицијанов!) уговор у вези с радом на олтарским сликама. Приватни поручиоци који су желели свете слике за своје кућне капеле или капеле у црквама, као и манастирска братства у Венецији, нису захтевали прецизне клаузуле уговора, нити су били посебно посвећени чувању докумената о таквој врсти посла.[15] Зато се може претпоставити да ће се комисији добротске слике тешко ући у траг. Остаје да се проучи ко је и када слику купио и донео у Доброту. Засад се може тврдити да је то био неки капетан из тог насеља, које је у барокној епохи доживело економски и културни процват. Он, попут италијанских барокних „коношера", купује слику ренесансног мајстора на великој цени. Подаци о постојању више Белинијевих слика у Доброти, наведени на почетку текста, говоре о томе да сачувана слика није изузетак, већ да су добротски поморци куповали и у свој завичај доносили врхунска уметничка дела. Сем тога, барокни капетани тиме су даривали свом насељу ауру места с традицијом.

Сл. 1, Ђовани Белини, Богородица са Христом, црква Светог Матеја у Доброти

Белинијева *Богородица с Христом дететом* коју је у родни крај донео засад непознати Доброћанин зрачи једноставним и непосредним порукама, али истовремено поседује велику иконографску ширину и богатство. Њена *grazia* и *tenerezza*, лирски и готово музички квалитет подсећају на блистави дух ренесансе, који је запљускивао и обале Боке Которске.

[14] О Саназару и Ђорђонеу у овом контексту: G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972, 68–70, и R. Wittkower, *Giorgione and Arcady*, in: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London 1975, 161–171.

[15] C. Gilbert, *Italian Art 1400–1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey 1980, 38–40.

Bellini's Mother of God with Infant Christ in Dobrota

Saša Brajović

In the parochial church of Saint Matthew in Dobrota, there is a preserved painting by Giovanni Bellini and his workshop, *The Mother of God with the Infant Christ*. In the iconographic sense it is customary: a bust of Mary with the little Christ in her arms, a parapet in the foreground, green drapery and a landscape in the background. The motif of the parapet indicates the separation of the holy figures from the earthly world. However, this border is not strong: the emotional closeness between the Mother and the Child is transferred into the everyday world of mortals. The parapet is also an association with the Holy Altar. It expresses the Eucharistic, sacramental role of Christ and the Mother of God. The idea about the Mother as the tabernacle of God is underscored by the motif of the curtain. The landscape in the background makes the painting especially valuable. The softness and transparency that characterise it point to a possibility that Bellini created this painting at the end of the XV or the beginning of the XVI century, at the time when he was under the influence of the Arcadian circle from Asolo. The landscape on the painting is *paysage moralisé*, because all the elements - the tower, the garden, the spring, goats, swans - are clearly symbols of the Mother of God. This altar painting, purchased by an unknown native of the Boka Kotorska Bay, and brought back to his birthplace, proves that the spirit of the renaissance also touched the southeastern coast of the Adriatic.

Повест о чудотворним иконама манастира Хиландара

Бојан Миљковић

UDK: 271.2-526.62(495.631 Hilandar):821.161.1-94.09

„Повест“ о чудотворним иконама српског манастира на Светој гори, настала у Москви 1558/1559, драгоцено је сведочанство о вишевековној богослужбеној употреби, али и месту настанка, изгледу и начину поштовања појединих средњовековних дела уметничке израде из данашње хиландарске ризнице.

Књижевност Византије и њој суседних народа, поред узгред забележених помена нарочито поштованих икона у историјама, хроникама, екфрасисима, типицима, хагиографијама, познаје и краће саставе о чудима која су се дешавала посредством сликаних представа Христа, Богородице и светих. Такви списи настајали су пре свега ради прослављања свеприсутног Божијег промисла на Земљи, али пружају и драгоцене податке о култу, начину поштовања и литургијској употреби појединих икона. Однедавно позната хиландарска *Повест*, настала у Москви 1558/1559, управо је једно од таквих дела.[1] Записао ју је незнани московски списатељ по казивањима хиландарских монаха који су се обрели на руском двору ради тражења милостиње и помоћи за манастир, а њен значај је утолико већи што говори и о неким делима уметничке израде која се и данас чувају у њиховој обитељи на Атону.

У једној од посланица што су их монаси тада са собом понели налазимо и имена чланова посланства из Хиландара које се појавило у аудијенцији код цара Ивана Грозног 6. августа 1558. и у Русији остало до маја наредне године. Посланство су чинили: архимандрит Прохор, старац Анастасије, јеромонах Венијамин, ђакон Генадије и монах Артемије. Они су донели дарове за царску породицу, а самог суверена требало је умолити да се прихвати ктиторства над манастиром и помогне у обнови оронулих грађевина, као и у добијању нових привилегија и поседа.[2] Имена прве двојице, свакако већег угледа од осталих, помиње и писац у *Повести*; то су Прохор, потоњи манастирски игуман, чије је име наведено на самом почетку списа, с годином његовог настанка – 7067. од постанка света – и Анастасије, један од приповедача.[3] Сам састав у којем се описују највеће хиландарске светиње несумњиво је имао утицаја на дарежљивост московског цара и његове најближе околине.

Повест пре свега доноси обавештења о великом броју литија којима су током црквене године хиландарски монаси обележавали највеће хришћанске празнике средином XVI столећа. Литијске иконе великих димензија најчешће су носила по двојица монаха.[4] Молитвене поворке су у тим приликама – на Богојављење, Благовести, Цвети, Васкрс и понедељак Светле недеље, Ђурђевдан, Вазнесење и Ваведење – са свећама, кадионицама, крстовима, барјацима и иконама, пролазиле кроз манастир, од католикона, кроз пекару, мађупницу, подрум с вином, параклисе, преко гумна, житница и дохије, и излазиле ван зидина, до винограда и мора, одакле су, из „Василијевог града, где је црква Вазнесења Господњег“, кретале назад, ка манастиру. Њихови описи постоје и у каснијим изворима. Вазнесенску литију 1709. године описује Иполит Вишенски,[5] док нарочито занимљиво сведочанство доноси монах путописац Василије Григорович Барски 1744. године. Он пише о јединственој пракси у Хиландару – о томе како се монаси који у литијама носе иконе тресу, скачу и прегибају. Сматрајући такво понашање потпуно непримереним, јер се ништа слично, по њему, није могло видети на православном Леванту – који је он највећим делом пропутовао – покушавао је да им на то скрене пажњу, али пошто није наишао на њихово разумевање, протумачио је ту праксу простотом и незнањем хиландарских монаха.[6]

[1] А. А. Турилов, *Рассказы о чудотворных иконах монастыря Хиландар в русской записи XVI века*, in: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, Москва 1996, 510–525.

[2] С. М. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку*, Споменик СКА 39 (1903) 27–32, бр. 21, 22; В. Ћоровић, *Света Гора и Хиландар*, Београд 1985, 189–190; С. Петковић, *Хиландар и Русија у XVI и XVII веку*, in: *Казивања о Светој Гори*, Београд 1995, 148–149; А. Фотић, *Света Гора и Хиландар у Османском царству (XV–XVII век)*, Београд 2000, 209–210.

[3] Турилов, *Рассказы*, 514, 521.

[4] Као на представама које илуструју завршне строфе Богородичиног Акатиста у Дечанима или у Минхенском псалтиру, cf. Г. Бабић, *Богородичин акатист*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 156–157; *Der Serbische Psalter*, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978, 1983, fol. 222v.

[5] *Македонија во делата на странските патописци (1371–1777)*, ed. А. Матковски, Скопје 1991, 684–685.

[6] *Второе посещение Святой Афонской Горы Василья Григоровича-Барского*, ed. Н. П. Барсуков, С.-Петербург 1887, 240.

Сл. 1–2. Лишијска икона Боīородице Аврамиошисе са Хрисшом, на йолеђини йророк Илија, 1345

Међутим, оно што је за руског монаха средином XVIII века био недоличан и готово скаредан однос према светим сликама, његов поменути претходник, као и хиландарски монаси два века раније, тумачио је присуством невидљиве Божије силе која је иконама давала снагу да, мимо воље оних који су их носили, саме одређују путање свог кретања и чак препознају и кажњавају грешнике који су се налазили у поворкама. Готово сва чуда која су описана у овом хиландарском предању у вези су с литијама. Реч је о традицији која је дуго негована и чији се корени могу препознати у литијама са иконом Богородице Одигитрије које су, по сведочењу Стефана Новгородског, средином XIV столећа сваког уторка пролазиле улицама Цариграда. Пошто би многопоштована икона била стављена на плећа онога који ју је имао носити, њему су везиване очи, а онда је било **видѣти грозно: по бꙋевищꙋ мычет его сѣмо и овамо, вельми силно поверьтывает им, а он не помнит ся кꙋды его икона носит**; уз то, било је чудесно видети како тешку икону, коју су седморица или осморица људи стављали на леђа једног човека, он сам после с лакоћом носи.[7] О натприродним догађајима у вези са иконама ношеним у литијама говоре и старији византијски извори. Тако је „одбијање“ иконе Богородице Одигитрије да на повратку из једне од литија прође кроз портал цркве у којој је чувана, учени архиепископ Евстатије протумачио као јасан наговештај норманског освајања Солуна 1185. године.[8] С временом се веровање у чудотворну моћ икона развијало и добијало нова обележја, а монаси српског манастира на Атону средином XVI века и касније били су само доследни баштиници обичаја чији су корени сезали дубоко у прошлост.

Повесш о настанку и чудотворењу појединих икона започиње описом двојне иконе Богородице са Христом и пророком Илијом на полеђини, уз чију је помоћ, по легенди, Стефан Душан заузео Сер (сл. 1 и 2).[9] Могло би се претпоставити да је у време настанка списа она била најпоштованија икона у Хиландару.

[7] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 37.

[8] Учесници поворке најпре су помислили да је узрок неки непознат грех самог носача, али када икону нису могли помаћи ни побожни људи чији се праведнички живот није доводио у сумњу, одабранима је постало јасно да је посреди Божији знак будућег страдања, cf. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*, Palermo 1961, 142.3-25. О томе такође: N. Patterson-Ševčenko, *„Servants of the Holy Icon“*, in: *Byzantine East, Latin West*, Princeton 1995, 548–550.

[9] За идентификацију ове иконе v. Б. Миљковић, *Хиландарска икона срйскоī цара Сшефана*, ЗРВИ 43 (2006) 319–348.

Сл. 3–4. Литијска икона Богородице Пописке са Христом, пресликана у другој половини XVIII века, на полеђини Ваведење Богородичино, трећа четвртина XIV века

Међутим, у једном готово савременом опису Свете Горе из пера Јоакима, игумана руског манастира, насталом 1561, по жељи московског митрополита Макарија,[10] а без изузетка и у свим познијим изворима, као највећа светиња српског манастира на Атону помиње се икона Богородице Тројеручице. Изгледа да је неки посебан разлог навео хиландарске монахе да у московској *Повести* дају предност икони о којој нема других писаних помена – а која се и данас чува у манастиру – у односу на манастирски паладијум. Тај разлог свакако је повезан с личношћу којој је састав био намењен. Легенда о икони која се доводила у везу с првим српским царем из светородне лозе Немањића, као и набрајање готово свих српских средњовековних владара као ктитора и великих приложника Хиландара при крају текста, најпре је требало да остави утисак на самог самодршца Ивана Грозног, првог московског цара.[11]

Хиландарска *Повест* уједно је најстарији писани извор у којем се говори о постојању култа Богородице Тројеручице у српском светогорском манастиру.[12] Икону је обитељи Светог Саве,[13] према тада забележеном предању, из Скопља послала удова неког властелина. Настанак иконе повезује се с градским митрополитом, који је уметнику наложио да наслика Богородицу Одигитрију, што је овај и учинио. Када је, међутим, сутрадан по завршеном послу, сликар дошао да види икону, на њој је била досликана трећа рука, испод оне којом је мајка држала младенца. Пошто је сматрао да је реч о нечијој шали, досликану руку обрисао је помоћу сунђера и воде, али када се исто поновило и наредних дана, он је о томе обавестио наручиоца. Митрополит је заповедио да се врата храма у којем се икона налазила запечате, а када је следећег дана са свештенством и иконописцем поново нашао Богородицу са досликаном трећом руком, иако је печат на вратима био цео, он је одлучио да икона остане таква. Икону је узела властелинка и однела је у свој двор, а на месту на којем је била икона подигнут је манастир назван Тројеручица; по казивањима приповедача, манастир је постојао и у њихово време. После неколико година у град су дошли хиландарски монаси ради прикупљања милостиње, а поменута властелинка одлучила је да икону поклони српском манастиру на Атону. Пошто

[10] *Сказание о Святой Афонской горе игумена Русского Пантелеймонова монастыря Иоакима и иных святогорских старцев*, Памятники древней письменности 30 (1882) 15. Митрополит Макарије (1542–1563) две године раније у Москви примио је и поменуту хиландарску делегацију.

[11] О односу Ивана IV Васиљевича према српској обитељи на Атону cf. F. Kämpfer, *Ivan Groznyj und Hilandar*, Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 19/4 (1971) 499–519; Петковић, *Хиландар и Русија*, 144–149, 153–154, 163–164; Фотић, *Света Гора и Хиландар*, 208–212.

[12] Турилов, *Рассказы*, 517–519, 524.

[13] У самом тексту манастир најчешће носи име оснивача, који је очигледно био познат у Русији средином XVI столећа. О култу светог Саве у Русији, који је успон доживљавао у време Ивана Грозног – чија је баба по мајци била Српкиња – и на чије су ширење несумњиво утицали и хиландарски монаси приликом својих посета, v. С. Петковић, *Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, in: *Сава Немањић – свети Сава*, Београд 1979, 357–374.

Сл. 5. Литијска икона светог Георгија, друга половина XV века

је спремила магаре са самаром на који је положила икону, властелинка је хтела да угости монахе пре него што их отпусти. За то време, дејством неке невидљиве божанске силе, магаре са иконом мистериозно је нестало, да би се, преваливши велику раздаљину у једном дану, обрело испред Хиландара. Игуман с братијом радосно је примио образ Богородичин, за који се није знало одакле потиче, и унео га је у цркву одредивши му почасно место. Изненадни нестанак драгоцене иконе веома је растужио њихову сабраћу у Скопљу; тек када су се, после десетак дана, вратили у свој манастир, свима је постало јасно да су сведоци великог чуда. У време настанка списа Богородица Тројеручица ношена је на вазнесенској литији са иконом Христа Спаса Јерусалимског.

Ово хиландарско предање, као најстарије, разрешава питања порекла, времена приспећа иконе у манастир и њеног изгледа, иако се не подудара у потпуности с оним што је познато из других, старијих историјских извора. Први помен **свете троѥроучице**, односно **троѥроучице скопьскиѥ**, налази се у хрисовуљи коју је манастиру Светог Георгија Горга у Скопљу издао краљ Милутин око 1300. године. На неколико места у том акту, приликом описа граница манастирских поседа у граду и његовој околини, помињу се и имања Тројеручице.[14] „Црква звана Тројеручица у славном граду Скопљу“ помиње се и међу храмовима које је сазидао, односно обновио краљ Милутин. У тексту његовог животописца она се наводи одмах иза катедрала Призренске и Липљанске епископије – Богородице Љевишке и Грачанице.[15] Реч је о скопској епископској цркви која је у време проглашења патријаршије уздигнута у ранг првопрестоне митрополије, како то стоји у Лесновској хрисовуљи цара Душана из 1347. године.[16] Богородичина црква као средиште Скопске епархије помиње се још 1204. године у писму којим новопостављени бугарски епископи, а међу њима и скопски Марин, траже конфирмацију од папе Иноћентија III.[17] О обиму обнове старог епископског седишта у доба краља Милутина не може се прецизније говорити, али је она највероватније уследила убрзо по српском освајању Скопља 1282, јер о Богородичиној цркви као о „најлепшој у крају“ пише учени цариградски дипломата, државник и мецена Теодор Метохит у познатом *Посланичком слову*. Оно је настало у пролеће 1299, приликом његове последње мисије на српском двору, чији је исход била удаја ромејске принцезе Симониде за српског суверена исте године.[18] Изглед саме цркве није познат, а судећи по једном месту из Милутинове повеље Светом Георгију Горгу, уздизала се у Доњем граду, на потезу између Сераве и природног узвишења на којем је и данас Скопско Кале.[19] У *Повести*

[14] *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* I, Скопје 1975, 214–218, 220.

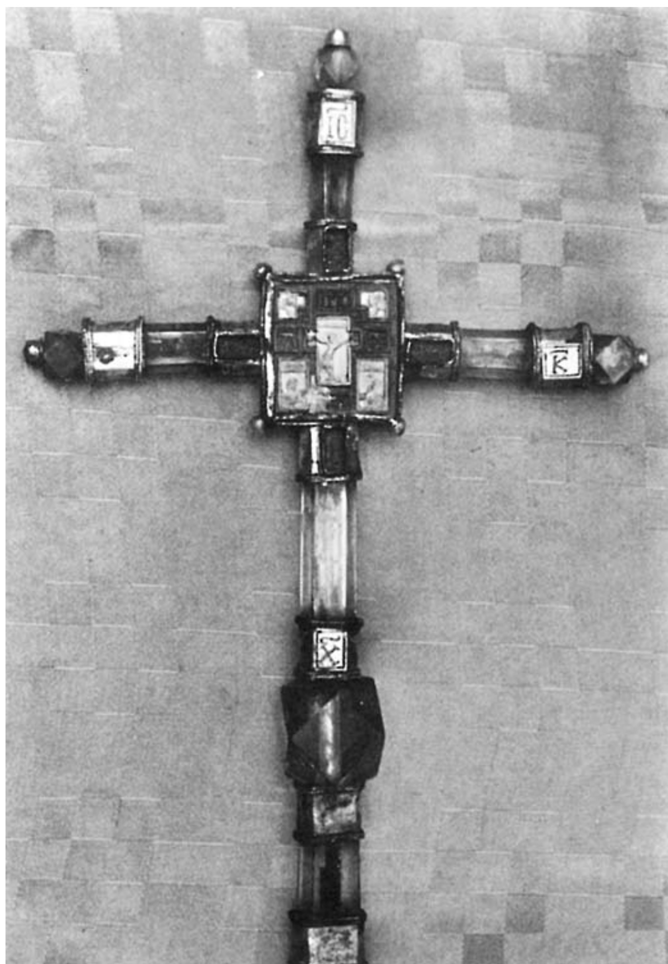
[15] Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских. Служба*, Београд 1988, 133.

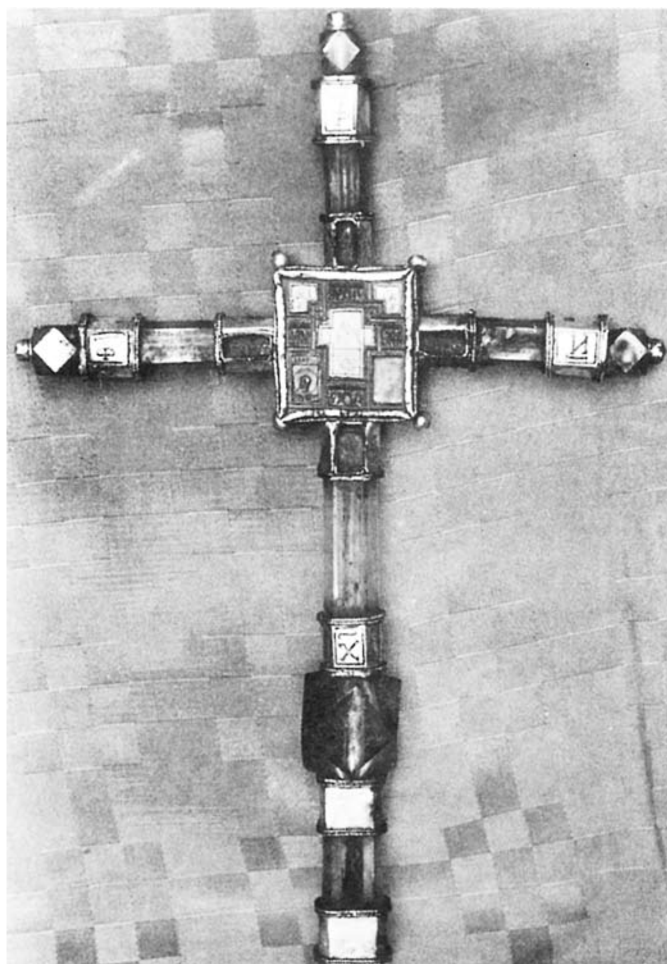
[16] Приликом проглашења патријаршије почетком 1346, као што је добро познато, све дотадашње епископије Српске цркве уздигнуте су у ранг митрополија. Значај који је Скопље имало у српској држави током највећег дела XIV века одражава се и у црквеној хијерархији. Тако је 1303. скопски епископ у општој потврдној повељи краља Милутина за Хиландар и пирг Хрусију на десетом месту међу српским епископима, у Светостефанској повељи из 1317. на деветом, да би већ средином столећа скопски митрополит био први иза патријарха, cf. *Споменици* I, 309–310; *Светостефанска хрисовуља*, Споменик СКА 4 (1890) 10; С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 676–677; М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 48–49. Из више извора познат је и први скопски архипастир из времена царства – Јован. Његове потписе као πρωτοθρόνου Σκοπίων μητροπολίτου налазимо на хрисовуљама цара Душана светогорским манастирима – Ватопеду, Ксиропотаму и Есфигмену, издатим априла и маја 1346, cf. А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, 82, 92, 102. У Хиландару се чува плаштаница чију је израду наручио овај архијереј. Он се на њој, као и у Лесновској повељи, назива чак архиепископом, cf. Л. Мирковић, *Две српске плаштанице из XIV столећа у Хиландару*, ГСНД 11 (1932) 113–117; Д. Богдановић, В. J. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 112–116. Плаштаница је највероватније припадала некој Богородичиној цркви, можда самој скопској катедрали, јер су на њој, у доњем регистру, испод централног мотива уснулог Христа окруженог представама Великих празника, а лево и десно од Службе архијереја и вотивног записа дародавца на грчком, величином нарочито истакнуте представе два највећа Богородичина празника – Рођења и Успења.

[17] „… Et episcopus licet indignus sanctissime ecclesie Dei genitricis de Scopia Marinus“, cf. *Латински извори за българската история* III, София 1965, 337; cf. такође В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 23; И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия* I, София 1995, 90–91; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 31–32.

[18] ВИИНЈ VI, 121–122.

[19] *Споменици* I, 216; К. Петров, *Кон прашањето за местонаоѓањето и траењето на средновековните скопски цркви*, Годишен зборник 21 (1969) 157–159. Из поменутог акта и хри-





Сл. 6–7. Крст од горског кристала, око 1300

се налази и последњи поуздан помен постојања скопске цркве Тројеручице, јер се изричито тврди да она постоји у време писања тог текста у Москви 1558/1559,[20] а назива се манастиром.[21] Нешто мање од стотину година касније, када је, 1642. године, писао *Житије цара Уроша*, времешни патријарх Пајсије сведочи о томе да је црква разорена и да се још само распознаје место на којем се налазила.[22] Храм је свој назив, ван сваке сумње, добио по многопоштованој Богородичиној икони јединственог иконографског типа, те је крај XIII века и сигуран *terminus ante quem* њеног настанка, јер се од тог времена скопски саборни храм у изворима назива Тројеручицом.

Занимљиво је да су хиландарски монаси средином XVI столећа икони Богородице Тројеручице

совуље бугарског цара Константина Тиха издате око 1258. сазнаје се да је игуман Светог Георгија Горга убирао сав приход с градског панађура који је одржаван на Ваведење, 21. новембра; почетком XIV века он је трајао и свих осам дана, cf. *Споменици* I, 187, 236. С обзиром на то да су панађури приређивани поводом празника којима су биле посвећене цркве (*Лексикон српског средњег века*, ed. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999, 488–489; С. Бојанин, *Забаве и светковине у средњовековној Србији*, Београд 2005, 137–149), намеће се питање није ли скопска катедрала славила управо Ваведење Богородице, баш као и Милутинова светогорска задужбина.

[20] Година 1534/1535, из једног записа који говори о разарању скопских цркава, сматрала се досад годином у којој је нестао и саборни храм Скопља, cf. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1982, 152, бр. 478; Грујић, *Скопска митрополија*, 198.

[21] Скопска Тројеручица назива се манастиром само у још једном, познијем извору, када свакако више није постојала, v. Д. Синдик, *Завештање духовника Никанора из 1685. године*, ИЧ 29–30 (1982/1983) 217–218. О томе да су епархијска седишта могла бити при манастирима можда на најбољи начин сведочи одредба из оснивачке повеље краља Милутина за манастир Светог Стефана у Бањској из 1317, којом се изричито забрањује да та обитељ икада постане средиште архиепископије, митрополије или епископије, cf. *Светостефанска хрисовуља*, 2.

[22] Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, Београд 1993, 92. Интересантно је то што писац овог текста цркву назива храмом Свете Тројице, а као другог ктитора, после краља Милутина, наводи цара Уроша. Забуна око посвете цркве највероватније је настала услед оштећености неког предлошка у којем су била читљива само прва три-четири слова у називу цркве, те је преписивач на основу њих написао да је реч о Светој Тројици. Тако се Милутин као ктитор цркве под тим називом у Скопљу, иначе непознате из других извора, помиње тек у летописима од средине XVI века. Из једног од таквих текстова погрешну посвету скопске катедрале највероватније је преузео и патријарх Пајсије. Урошево житије је најстарији извор у којем се он назива њеним другим ктитором. За саму икону Тројеручице патријарх писац зна да се налази у Хиландару. У сваком случају, из повеље руског цара Михаила Теодоровича, издате на молбу скопског митрополита Симеона 1. августа 1641, сазнаје се да је митрополија тада била при манастиру Светог Јована Претече, cf. С. Димитријевић, *Прилози расправи „Одношаји пећских патријараха с Русијом у XVII веку“ у Гласу LVIII и LX*, Споменик СКА 38 (1900) 60. Традиција старог седишта преноси се и на ново, те је тако 1644/1645. један пентикостар приложен „светом Јовану Претечи и пресветој Тројеручици при архијереју кир Никанору, господину скопском у преславну митрополију“, cf. Стојановић, *Записи и натписи* IV, 152, бр. 6824. Манастирић Претече и Крститеља у скопском граду такође је био задужбина краља Милутина, како сазнајемо из потврдне хрисовуље Михаила IX издате манастиру Светог Никите више Скопља 1299/1300. и из словенског превода хрисовуље његовог оца Андроника II, којом се 1308. Свети Никита прилаже Хрусијском пиргу, cf. *Споменици* I, 82, 287–289, 318–319; *Actes de Chilandar* I, ed. M. Živojinović, V. Kravari, Ch. Giros, Paris 1998, 174, № 18.11–14, 298.

Сл. 8–9. Диптих, око 1300

приписивали мању старину, повезујући је с непознатим скопским архијерејем који је титулу митрополита могао носити тек после 1346. године. Не може се проверити податак о томе да је новонасликану икону одмах по чудесној појави треће руке на њој из цркве узела неименована властелинка и однела је у своју градску резиденцију, али Хиландарци ипак поуздано знају да је икона настала у Скопљу, а пажњу привлаче и сведочанства о приспећу иконе у српски светогорски манастир. На почетку дела текста о чудотворној Тројеручици стоји да се то збило у време **плененнꙗ**, то јест приликом доласка хиландарских монаха у град ради скупљања милостиње која је била потребна манастиру за живот и исплаћивање данка безбожним Турцима.[23] То се најпре могло догодити у време прве османске власти над Атоном, то јест у деценији која је претходила турском освајању Скопља, на самом почетку 1392. године.[24] Добро је познато да су „прибежиште“ у том граду хиландарски монаси стекли тек у смутним временима после Маричке битке,[25] тачније 1376/1377, када им је тадашњи господар града Вук Бранковић, на молбу свог брата и хиландарског монаха Герасима, као метох поклонио манастир Светог Георгија Горга.[26] У несигурним временима која су уследила, када је, због претеће турске силе, пад Скопља у руке иноверног завојевача постао само питање времена, градски паладијум одлази пут Хиландара, можда у исто време када и плаштаница првог скопског митрополита.[27]

У *Повести* је описан и изглед те нарочито поштоване иконе: она је била уобичајеног типа Одигитрије, с досликаном трећом руком испод оне којом је Богомајка држала младенца.[28] Живописцу који је почетком пете деценије XIV столећа насликао њену реплику на зиданом иконостасу Богородичине цркве у Карану код Ужица, по жељи монахиње незнаног имена, није био у потпуности познат изглед скопског прототипа, те је он трећу руку насликао испод леве Богородичине руке, којом она указује на малог Христа с десне стране.[29] Ни на копијама које од XVII века настају на Светој Гори, у манастирима на територији данашње Македоније или у далекој Русији положај треће руке није једнообразан.[30]

[23] Турилов, *Рассказы*, 517, 518.

[24] Сматра се да је 1383. година у којој је Света Гора први пут дошла под власт Османлија, јер они тада, пошто су претходно успоставили власт у ширем залеђу, започињу дуготрајну опсаду Солуна, cf. Фотић, *Света Гора и Хиландар*, 24–26. О уласку Турака у Скопље на Богојављење 6900. од стварања света v. Стојановић, *Записи и натписи* I, 56, бр. 177.

[25] Најупечатљивије сведочанство о општој несигурности која је завладала на Балкану после тог судбоносног боја забележио је Светогорац старац Исаија, cf. Ђ. Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац 1980, 77–88.

[26] *Споменици* I, 239–241.

[27] Мање је вероватно да су Хиландарци потребну милостињу скупљали у поробљеном граду, који је убрзо постао један од главних центара из којег су Османлије наставиле освајања на Балкану. Тражећи помоћ, светогорски монаси у наредних неколико деценија одлазе даље на север, где је српска средњовековна држава доживљавала последњи процват. За плаштаницу првопрестоног митрополита и архиепископа Скопља Јована у Хиландару v. н. 16.

[28] Турилов, *Рассказы*, 517. Поред Богородичиног лика највероватније је био исписан и епитет Одигитрија.

[29] З. Симић, *Иконостас Беле цркве у селу Карану и Каранска Богородица Тројеручица*, Старинар 7 (1932) 25–35; Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарних преграда*, ЗЛУ 11 (1975) 33.

[30] Реплике тада већ хиландарске иконе Тројеручице из 1626. и из наредне године сачуване су у манастирима Леснову и Слеп-

Најстарија данас сачувана реплика у Хиландару потиче с почетка XVIII столећа.[31]

Распрострањеност поменутих примера сведочи о томе да је Богородица Тројеручица још у време самосталне српске државе била поштована и ван граница скопске области. По њеном приспећу на Свету Гору српски манастир постао је ново жариште из којег се ширио култ те иконе. О његовом развоју, осим очуваних реплика, сведоче и познији писани извори. У самом Хиландару су се с временом умножавале легенде око иконе, те се најкасније од почетка XIX века настанак Тројеручице више није везивао за Скопље, већ за Палестину и апостола Луку, који ју је, наводно, насликао још за Богородичиног живота.[32] Постојање треће руке од тада је објашњавано као отисак руке саме Богородице – она ју је положила на икону у знак благослова и признања да јој се тај њен лик допада. Икона Тројеручице није само потиснула култове других чудотворних Богородичиних икона које су се чувале у манастиру већ су јој се почеле приписивати и легенде које су првобитно везиване за те иконе.[33] Тако је средином XVI столећа у Хиландару постојала невелика, златом окована Богородичина икона за коју се веровало да је исцелила руку светог Јована Дамаскина, да је касније припадала царици Теодори, жени цара иконоборца Теофила (829–842), и да је благоухала.[34] Чудо са исцељењем руке једног од најпознатијих бранилаца култа икона и благоухање почетком XIX века приписују се Тројеручици, иако је у манастиру још увек постојала икона коју је, по легенди, поседовала царица Теодора. Поменуто чудо највероватније је утицало и на предање о томе да је Тројеручицу, тобож из Дамаска, донео свети Сава. За то нема потврда у његовим житописима,[35] али је средином XVI столећа у Хиландару постојала друга

Сл. 10. Грчки јеванђелистар бр. 105, fol. 1r, друга половина XI века

Богородичина икона за коју су монаси тврдили да ју је, са иконом Христа Спаса, из Јерусалима донео Сава.[36] По предању из XIX века, свети Сава је затим икону Богородице Тројеручице поклонио брату Стефану Првовенчаном, који ју је носио као заштитницу у биткама,[37] а краљ Владислав ју је оставио у Скопљу. Тешко је поверовати у то да би државни паладијум и светињу која је била дар стрица тај владар поклонио граду који се тада није ни налазио у саставу српске државе.[38] Очигледно је да је позно забележено предање с многобројним легендарним наносима у потпуности неупотребљиво за било каква историјска истраживања, осим као сведочанство о завршној фази развоја култа те иконе.

Како је то већ примећено, стара икона Богородице Тројеручице више не постоји.[39] Она је у непознато време и из непознатих разлога била замењена иконом која се данас поштује као Тројеручица.[40] Чини се да писани извори поново

чу, cf. K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Beograd–Skopje 1969, 28–29; прву копију Богородице Тројеручице у Русију је донео 1661. кастамонитски архимандрит Теофан Србин. У наредна два столећа настаје већи број икона урађених по узору на ту копију, v. С. Петковић, *О култу светогорских чудотворних икона у Русији*, in: *Друга казивања о Светој Гори*, Београд 1997, 132–142.

31 За ову икону невеликих димензија v. idem, *Иконе манастира Хиландара*, Света Гора 1997, 60.

32 Коначна редакција легенде забележена је у једном зборнику из 1804, cf. Љ. Штављанин-Ђорђевић, *Чудеса пресвете Богородице Агапија Крићанина и ново чудо Богородице Тројеручице манастира Хиландара*, Археографски прилози 6–7 (1984/1985) 275–290. У приближно исто време када је написано то тзв. *51. чудо Богородично* Хиландарци су недалеко од манастира, на путу према мору, подигли и живописали павиљон обележавајући тако место на којем су пронашли икону по њеном приспећу на светогорско тло.

33 Судећи по очуваним репликама у самом манастиру, у другој половини XIV века у Хиландару је била нарочито поштована икона српског цара Стефана, то јест литијска Богородица Аврамиотиса, cf. Миљковић, *Хиландарска икона*, 327.

34 Икона се набраја међу поклонима које је српској атонској обитељи даровао свети Сава, cf. Турилов, *Рассказы*, 523. Основе настанка оба предања која су тада повезивана с том иконом налазе се у хагиографским текстовима.

35 У детаљним итинерарима првог српског архиепископа, који је у два маха био на Блиском истоку, Дамаск се не помиње. Сава је боравио у Сирији на повратку с другог пута из Свете земље, када је посетио патријарха у Антиохији и манастире на Црној и Дивној гори, cf. Доментијан, *Житије светога Саве*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 2001, 366, 396–398; Теодосије, *Житија*, Београд 1988, 240, 244.

36 Турилов, *Рассказы*, loc. cit.

37 Једина икона за коју се раније знало да је ношена у неком војном походу била је икона српског цара Стефана, v. н. 9. Та икона је средином XVI века ношена у богојављенској литији, док је њено место у литургијској поворци приликом освећења воде више од два столећа касније заузела Тројеручица.

38 О непоузданости предања забележеног 1804. најречитије говори део у којем се каже да је у време краља Владислава током неке битке икона била погођена пушчаним зрном!

39 Г. Бабић, *Класицизам доба Палеолога у српској уметности*, ИСН I, Београд 1981, 482.

40 Хиландарски монаси су се најпре могли одлучити на тај корак због оштећености и дотрајалости иконе, која је током неколико стотина година непрекидно била у литургијској употреби. Највећа оштећења бојеног слоја у хиландарској збирци постоје управо на литијским иконама. Иначе, замена старих чудотворних икона новим иконама није непозната пракса на Светој Гори.

могу помоћи при приближном одређивању времена у којем се то догодило. Легенда о трећој руци која се сама досликала и помен Скопља као места настанка првобитне иконе срећу се још у текстовима из друге половине XVII и с почетка наредног столећа.[41] Први који о трећој руци није говорио као о сликаној, већ је забележио да је искована од сребра и причвршћена на Богородичин мафорион, као што је на данашњој икони, био је Василије Григорович Барски 1744. године.[42] Између његове прве и друге посете Светој Гори, током друге четвртине XVIII века, стара икона Богородице Тројеручице замењена је данашњом. То као да је додатно подстакло развој њеног култа, те су јој већ пола столећа касније нове легенде приписивале далеко већу старину и сасвим другачије порекло. Икона је пажљиво одабрана. Занимљиво је да није реч о копији Тројеручице, него о тада већ неколико векова старој литијској икони Богородице са Христом и светим Николом на полеђини, која се, по стилским одликама, може датовати у средину XIV века; поред Богородичиног лика исписан је епитет Одигитрија.[43] О данашњој Тројеручици доста је писано. Иако су већ први истраживачи приметили да трећа рука на икони није насликана,[44] истрајно се настојало да се предање из XIX века усклади са изгледом саме иконе.[45] Икона је данас прекривена скупоценим оковом од племенитих метала из 1862. и чува се у наосу манастирског католикона, у посебном проскинитару прислоњеном уз источну страну југозападног стуба, поред игуманског престола.[46]

Следећа чудотворна икона о којој се пише у *Повести* јесте Богородичина икона звана Старачка. Њено име потиче од веровања да је кажњавала манастирске старешине – старце – који нису добро обављали послове у руковођењу манастиром. Икона је средином XVI столећа ношена у литији на васкрсни понедељак.[47] Најпре се може препознати у икони која је почетком XIX века називана Свештеничком,[48] а данас је позната као Богородица Попска (сл. 3 и 4).[49] То је литијска икона великих димензија (100 × 75 cm), а чува се у наосу, испред североисточног стуба који носи куполу хиландарског католикона. И она је, попут Тројеручице, покривена скупоценом оплатом од позлаћеног сребра[50] и смештена у дрвени проскинитар. Њена предња страна, с ликовима Богородице и Христа, у потпуности је пресликана у другој половини XVIII века,[51] док је на полеђини сачувана представа манастирске славе – Ваведења Богородичиног – на оригиналном сликаном слоју из треће четвртине XIV столећа.

На основу предања забележеног у Москви може се сасвим поуздано говорити о још једној чудотворној литијској икони из хиландарског католикона. Реч је о лику светог великомученика Георгија који је насликан **стоѧчеи, въоружен копием** (сл. 5). Свети ратник је представљен у целој фигури, на златној позадини, под пуном ратном опремом – с мачем, луком, тоболцем, штитом и ослоњен десном руком на дуго копље. Иако је горњи бојени слој прилично истрвен, ово дело се на основу стилских одлика може датовати у другу половину XV столећа.[52] Икона се чува на зиду лево од северног пролаза који води из припрате у наос хиландарског саборног храма, поред такође литијске Богородице Косинице. Средином XVI столећа носила су је по двојица лаика, манастирских гостију, у литургијским поворкама на празник Силаска Светог Духа.[53] Помињу је и познији посетиоци Хиландара: Вишенски 1709. и Барски 1744, а о њој се говори и у опису из 1804. године.[54]

О другим иконама којима су приписивана чудотворна дејства *Повест* не пружа податке на основу којих би се оне могле препознати у данашњој хиландарској збирци, а неке од њих свакако више и не постоје: Богородица Евнуговска (можда Евнуховска)

Најбољи пример је протатска *Аксион естин*. То је икона настала крајем XIII столећа, а судећи по епитету Богородице Η ΚΑΡΙΩΤΗΣΑ, она највероватније понавља изглед старије чудотворне иконе са истим епитетом која се помиње у Доментијановом *Житију светог Саве*, cf. Доментијан, *Житије*, 308; о икони из Протата v. *Κειμήλια Πρωτάτου* II, Ἅγιον Ὄρος 2004, 29–33.

[41] *Расказ о Святогорских монастырях архимандрита Феофана (Сербина) 1663–1666*, Памятники древней письменности 40 (1883) 13; за превод на српски: Архимандрит Теофан Србин, *Казивање о светогорским манастирима*, ed. Ђ. Трифуновић, Источник 26–28 (1998) 12; Синдик, *Завештање*, 217–218; *Три древних сказания о Святой Горе Афонской и краткое описание Св. Горы, составленное в первое посещение оной Василием Барским (1725–1726 г.)*, Москва 1895[2], 20. Новина у односу на старије предање јесте глас који се јавља с неба, односно из саме иконе, и налаже сликару да остави нетакнуту трећу руку, како је о томе 1683/1684. сведочио митрополит Леонтије из Ивирона пред копијом Тројеручице у Новојерусалимском манастиру крај Москве, а забележио архимандрит те руске обитељи Никанор, или како наводи јеромонах Иполит Вишенски у путопису насталом 1709. на Светој Гори, cf. Петковић, *О култу*, 136–137; *Македонија во делата*, 685.

[42] *Второе посещение*, 239–240.

[43] Исти епитет је, изгледа, носила и стара Тројеручица, cf. н. 28.

[44] *Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты Архимандрита, ныне Епископа, Порфирия Успенского в 1846 году* II/1, Киев 1877, 17–21; Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, С.-Петербург 1902, 167–169.

[45] Л. Мирковић, *Хиландарске старине*, Старинар 10–11 (1935/6) 83–86; Ђ. С. Радојичић, *Хиландарска икона Богородице Одигитрије Тројеручице*, ПКЈИФ 17/2 (1937) 283–284; С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 10–13; idem, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, ЗРВИ 3 (1955) 174; Богдановић, Ђурић, Медаковић, *Хиландар*, 112; С. Ђурић, *Хиландарска Богородица Тројеручица*, in: *Казивања о Светој Гори*, 100–113; М. Татић-Ђурић, *Тројеручица светога Саве и њен култ у православном свету*, in: *Спаљивање моштију светога Саве (1594–1994)*, Београд 1997, 133–160; Петковић, *Иконе*, 27.

[46] Према писаним изворима, икона Тројеручице налазила се на том месту у храму још крајем XVII века, cf. Синдик, *Завештање*, 218.

[47] Турилов, *Рассказы*, 519, 524.

[48] Штављанин-Ђорђевић, *Чудеса пресвете Богородице*, 290. По предању забележеном 1804, није више ношена у литијама, јер, наводно, није дозвољавала да буде померена са свог места у цркви.

[49] Богдановић, Ђурић, Медаковић, *Хиландар*, 108.

[50] Оков је израђен 1889. по благослову тадашњег манастирског настојатеља Неофита, а трудом неке Евдокије.

[51] О мишљењу да је икона пресликана још у XVI веку v. Петковић, *Иконе*, 28.

[52] За датовање иконе у прве деценије XVII века: *ibid*., 42–43.

[53] Турилов, *Рассказы*, 523–525. Њене димензије износе 108 × 73 cm.

[54] *Македонија во делата*, 684; *Второе посещение*, 240; Штављанин-Ђорђевић, *Чудеса пресвете Богородице*, 290.

или огњени лик архистратига Михаила.[55] Исто важи и за већ помињану Богородичину икону која је исцелила руку светог Јована Дамаскина, а потом припадала царици Теодори, као и за иконе Христа Спаса[56] и Богородице које је из Јерусалима донео свети Сава, за чудотворну Богородичину икону коју је из отаџбине донео Симеон Немања и која је, по предању, ношена у литијама на Цвети.

Осим дела иконописа, у тексту се помињу и нека друга уметничка остварења која и данас представљају највеће манастирске драгоцености. Најпре се говори о реликвијама повезаним са Христовим телесним боравком на Земљи, то јест с његовим страдањем, као што је кристални крст с крвљу Христовом (сл. 6 и 7)[57] или Часни крст,[58] који се, као највеће светиње, чувају у олтару католикона.[59] Детаљан опис: **И два обраꙁа – складни, мꙋсиею писаны – всѣ владычни праꙁдники, жемчюгом сажены, а сверхꙋ дсками хрꙋстальными крыто, а поверхь хрꙋсталя сребром обложено, и поꙁлачено, и камением драгим – на коемждо праꙁднице по четыре камени**, недвосмислено говори о познатом хиландарском диптиху, за који се средином XVI столећа веровало да га је царица Јелена из Јерусалима донела цару Константину Великом у Цариград (сл. 8 и 9).[60] Далеко већа старина од стварне и легендарни ктитор приписују се и грчком јеванђелистару бр. 105, за који се сматрало да је припадао цару Јустинијану, „који је сазидао Свету Софију у Цариграду“. На настанак таквог предања несумњиво је утицао раскошни украс тог рукописа, који чине заставице и иницијали с текстом исписаним златом у две колумне (сл. 10),[61] а нарочито корице од позлаћеног сребра с драгим камењем, које данас више не постоје. Набројана дела,[62] као и неке поменуте иконе, повезивана су средином XVI века са светим Савом и његовим путовањима у Јерусалим, Раит, Египат и Цариград, одакле их је он донео, а затим поклонио српском светогорском манастиру.[63]

На крају текста, чији се највећи део односи на чудотворење нарочито поштованих икона, наводе се и поклони којима је руски цар даривао хиландарске монахе приликом њихових ранијих долазака у Москву. На првом месту је катапетазма украшена **ꙁлатом и сребром и драгим жемчюгом и беꙁцѣнными камениемь**, а затим се помињу на исти начин украшене богослужбене одежде, златни и сребрни сасуди, новчани прилози и друго.[64] Осим што на особен начин осветљава живе односе између српског светогорског манастира и руског двора средином XVI столећа, добро познате из других извора, *Повест*,[65]

[55] О симболичном значењу монохромног, црвеног образа арханђеловог, како је вероватно био насликан на хиландарској икони, v. С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977) 55–58.

[56] Једина до данас сачувана Христова литијска икона у Хиландару јесте икона Христа Пантократора који се датује у године око 1400. На полеђини је схематизовани голготски крст са инструментима страдања и криптограмима, cf. Петковић, *Иконе*, 32–33.

[57] Крст је начињен од горског кристала, полудрагог камења, позлаћеног сребра и рељефно обрађених плочица од слоноваче, а датује се око 1300, cf. P. Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische und venezianische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich 1984², 144–145.

[58] Некада јединствен комад хиландарског Часног дрвета на којем је Христос распет подељен је средином XVIII столећа на два дела; од њих су направљена два мања крста која се и данас чувају у манастиру, v. Б. Миљковић, *Хиландарски Часни крст и стара манастирска ставротека*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 287–297.

[59] Оба крста помиње две године касније у свом опису и игуман Русика Јоаким, *Сказание о Святой Афонской горе*, 15.

[60] Нешто више од седамдесет година касније, тачније 1634/1635, диптих је, у секундарној употреби, украсио чеону страну балдахина над игуманским престолом који је израђен по жељи босанског митрополита кир Исаије, у време хиландарског игумана Филимона. На том месту налазио се све до модерних времена, када је пренет у манастирску ризницу. О том и њему сличним делима с краја XIII и почетка наредног века v. Ј. Проловић, *Хиландарски диптих и њему сродна дела венецијанског порекла на Атосу*, ХЗ 11 (2004) 133–160

[61] Јеванђелистар започиње, као што је уобичајено, текстом из Јеванђеља по Јовану (1, 1–17 – Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος...), који се чита на Ускрс, што је било добро познато хиландарском приповедачу у Москви. О том рукопису, којем се приписује престоничко порекло, а који се датује у другу половину XI столећа, v. детаљније P. L. Vocotopoulos, *A propos de l'évangéliaire 105 de Chilandar*, in: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 675–678.

[62] Њима ваља придодати златни ковчежић с власима, делом Христове одеће, сунђером и делом трске и путир „Неопалима купина“ обложен златом. Средњовековни предмети и оплате израђени од племенитих метала увек су били први на мети пљачкаша, а и продавани су у тешким временима, те је данас трагање за њима у светогорским ризницама најчешће узалудно.

[63] Турилов, *Рассказы*, 523.

[64] *Ibid.*, 525. У помињаној посланици коју је цару приликом аудијенције 6. августа 1558. уручио архимандрит Прохор са сабраћом детаљно се набрајају дарови које су Хиландарци добили приликом претходних посета руској престоници, 1550. и 1556/1557, cf. Димитријевић, *Документи*, 29. Најпре су то биле одежде украшене бисерима и извезене златом, са именима цара и царице, такође и по један стихар, орар, епитрахиљ и два пара истоветно украшених наруквица, пурпурни појас са златним крстовима и бисерима, покров за Часну трпезу с крстовима, десет икона обложених сребром и две стотине рубаља. Други пут је то била позната катапетазма с представом Христа цара и архијереја, окруженог Богородицом царицом, Јованом Претечом и небеским силама. Средишња композиција уоквирена је попрсјима светитеља у медаљонима, међу којима се налазе највећи руски, али и српски светитељи и оснивачи Хиландара, Симеон и Сава, а у дну је опширан натпис с датумом завршетка тог изванредног дела (20. новембар 1555). Та катапетазма је у досадашњој литератури називана олтарском завесом, то јест завесом за царске двери на иконостасу, v. Э. Смирнова, *Катапетасма 1555 г. К иконографической программе окаймления*, in: *Осам векова Хиландара*, 495–502. Њене пак огромне димензије недвосмислено указују на то да је била наменски израђена и да је застирала пролаз који води из унутрашње припрате у наос хиландарског католикона. Том приликом манастиру су поклоњени и псалтир с тумачењима, четири књиге Златоустових беседа, три стотине рубаља, панагијар од позлаћеног сребра, дар царевића Ивана Ивановича, и педесет рубаља од кнеза Георгија Василијевича, царевог брата.

Подразумева се да су и хиландарски монаси приликом својих посета даривали цара и чланове његове породице. Поклони су били брижљиво бирани; најчешће су то биле иконе српских светих – ктитора Хиландара, Симеона и Саве или краља Милутина и кнеза Лазара, скупоцени крстови и панагијари с делићима Часног крста или делови моштију опточени племенитим металима. Неки од тих дарова чувају се и данас у ризници Хиландара или у руским збиркама, док су други заувек нестали, v. Петковић, *Хиландар и Русија*, 144–149, 154–156, 160–164; В. Ј. Ђурић, *Једна антиисламска икона светог Саве Српског и светог Симеона Немање*, ХЗ 9 (1997) 119–139.

[65] Ваља напоменути да овај спис није једини литерарни састав настао у то време како би се удовољило знатижељи богатих руских приложника који су желели да боље упознају Хиландар и Атон уопште. Осим поменутог списа игумана Русика Јоакима из 1561 (v. н. 10), науци је одавно познат и опис Свете Горе на-

захваљујући старини легенди забележених у њој, у доброј мери помаже при одређивању времена и места настанка појединих сакралних предмета из данашње хиландарске ризнице, истовремено представљајући и непосредно сведочанство о њиховом дуговеком поштовању.

стао 1550, из пера хиландарског игумана Пајсија, по жељи истог наручиоца, Макарија, тадашњег митрополита све Русије, cf. *Récit de l'hégoumène Païssius [du couvent] de Khilantari*, in: *Itinéraires Russes en Orient*, ed. B. de Khitrowo, Genève 1889, 277–282.

The *History* about the miraculous icons of the Hilandar monastery

Bojan Miljković

The *History* was written in Moscow in 1558/1559, as a compilation of the accounts of Hilandar monks who visited the Russian court, seeking charity and aid for the monastery, and describes the miracles that took place through the icons of Hilandar. The majority of miracles occurred during processions in the monastery and its vicinity, but there were some that happened before certain icons arrived in the Serbian monastery on Mount Athos. The latter deserve special attention, since they provide great help in shedding light on the place of origin, appearance and on the time when those icons arrived in the monastery, as is the case with the once deeply revered processional icon of the Theotokos Avramiotissa with the Prophet Elijah on the reverse side and, especially, the Theotokos Tricheirousa. The *History* confirms information from other sources, about this icon having been made in Skopje, and proves that the icon arrived in the monastery on the eve of the fall of Skopje to the Turks in 1392. It also describes its appearance - the Theotokos Hodegetria with the third arm painted below the one with which the Mother of God held the infant. As the earliest testimony about the existence of the cult of the Theotokos Tricheirousa in Hilandar, the text written in Moscow clearly singles out the initial story from the multitude of subsequent legends that have been told about it. The icon no longer exists and was replaced in the third quarter of the 18th century with the icon that is nowadays honoured as the Tricheirousa. Two more processional icons from the Hilandar katholikon can reliably be recognised in the text of the *History* - the Theotokos Popska and Saint George, whereas for the others, some of which certainly no longer exist, this text does not provide sufficient data to identify them. Besides icons, the *History* also describes the most precious relics connected with the passion of Christ and other valuable works of art, which are kept in the monastery in the present day, such as the crystal cross with the blood of Christ, a cross made of the Holy Wood on which Christ was crucified, a well-known Venetian diptych or the lavishly decorated Greek evangeliarion No. 105. In the mid-16th century, these objects were believed to have been brought by the founder of the monastery, Saint Sava, from his travels, as gifts to the monastery. Listed at the end of this interesting text are the gifts which Tsar Ivan IV the Terrible and the members of his family presented to the monks of Hilandar during their earlier visits to the Russian court.